LE CYCLE BERLIOZ

Essai Historique et Critique sur l'Œuvre de Berlioz

PAR

J.-G. PROD'HOMME

La Damnation de Faust

Mon cher Louis,

Garde cette partition, et qu'en te rappelant l'âpreté de ma carrière, elle te fasse paraître plus supportables les difficultés de la tienne.

Ton père qui t'aime,

H. Berlioz.

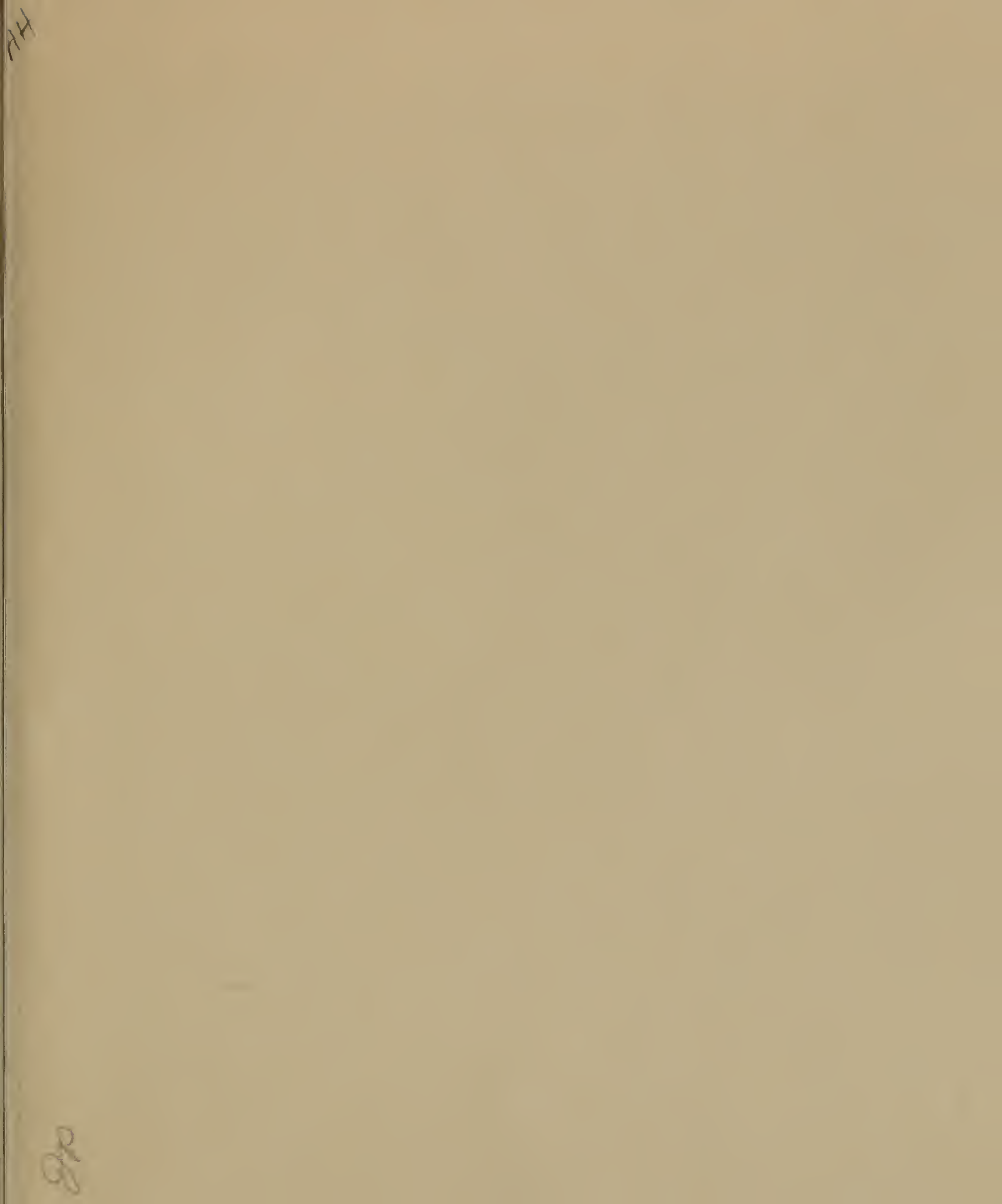
Paris, 19 juin 1864.

PARIS

BIBLIOTHÈQUE DE L'ASSOCIATION

17, Rue Guénégaud, 17

M.D.CCC.XCVI



A Claude M. Delcourt
pastelliste de parme
bien cordialement

[illegible]
27. X. 02

EN PRÉPARATION :

L'Enfance du Christ.

La Symphonie fantastique. Lélio.

A L'ÉTUDE :

Roméo et Juliette.

Les Troyens.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Musicoles.

Richard Wagner Révolutionnaire.

LE CYCLE BERLIOZ

Essai Historique et Critique sur l'Œuvre de Berlioz

PAR

J.-G. PROD'HOMME

La Damnation de Faust

Mon cher Louis,

Garde cette partition, et qu'en te rappelant l'âpreté de ma carrière, elle te fasse paraître plus supportables les difficultés de la tienne.

Ton père qui t'aime,

H. Berlioz.

Paris, 19 juin 1864.

PARIS

BIBLIOTHÈQUE DE L'ASSOCIATION

17, Rue Guénégaud, 17

M.D.CCC.XCVI

Il a été tiré dix exemplaires sur papier de Japon
et dix exemplaires sur papier de Hollande

La

Damnation de Faust



PRÉFACE

Sous ce titre : Le Cycle Berlioz, *commence avec ce volume la publication d'une suite de monographies sur l'Œuvre d'Hector Berlioz.*

Conçues, pour la partie musicale, dans l'esprit des Guides *qui ont été écrits, si nombreux, sur les drames wagnériens, chacune d'elles sera*

précédée d'une étude historique, sorte de critique des textes *qui se rapportent à chaque œuvre du Maître. Ce travail est peut-être moins* littéraire *et d'une lecture moins agréable que nombre d'écrits ou d'essais brillants dans lesquels le lecteur bénévole trouve toujours, longuement déduites et magistralement exposées, les idées de M. X. ou de M. Z., mais presque jamais celles de l'auteur, de l'artiste ou du compositeur dont cet X. ou ce Z. inscrit le nom au frontispice de son étude, pour son plus grand profit personnel.*

Il ne nous semble pas inutile, cependant, pour aider à la compréhension et à la connaissance plus intime des œuvres de celui qui fut si longtemps délaissé et méconnu même — et surtout — en France : car (est-il besoin de le dire ?) l'Allemagne a, depuis longtemps, rendu justice à notre Hector Berlioz et l'a placé aussi haut que le Titan de Bayreuth dans le ciel serein de l'Art, entre Glück et Beethoven, ces Dieux.

Au lieu de suivre l'ordre chronologique, rigoureusement, il nous a paru préférable de commencer cette série d'études par la Damnation

de Faust *qui arrive cette année même à son cinquantenaire et à sa centième audition intégrale à Paris. De tout ce qu'il a été donné au public français d'entendre de Berlioz, sans passer le Rhin ou la Manche,* la Damnation de Faust*, à tort ou à raison, reçut toujours l'accueil le plus chaleureux. De son vivant même, le compositeur l'avait constaté :* Je regarde cet ouvrage comme l'un de meilleurs que j'aie produits, *dit-il ;* le public, jusqu'à présent, paraît être de cet avis .... *à l'étranger, eût-il dû ajouter. Depuis sa fondation, la seule Association artistique, sous la direction de M. Edouard Colonne, en a donné plus de* quatre-vingts *auditions à Paris seulement. Ce succès inouï pour une œuvre de concert doit-il être considéré comme le contre-coup de la popularité dont jouit encore, après trente-cinq ans passés, l'opéra de feu Charles Gounod? et vient-il de la curiosité de comparer ces deux produits d'un art si différent ? Il se peut. Nous croyons cependant que* la Damnation de Faust *doit aujourd'hui à sa haute valeur seulement la popularité qu'elle n'a cessé de mériter, et qu'elle*

ne mit pas moins de trente ans à obtenir de l'indifférence de la foule mal conseillée.

Puisse ce petit livre, longuement et patiemment élaboré, fortifier dans leur religion artistique les fidèles de Hector Berlioz, et contribuer, même pour la part la plus minime, à attirer vers lui ceux (si nombreux encore) qui l'ignorent de bonne foi (1).

Paris, 9 mars 1896.

27e anniversaire de la mort de Berlioz.

J.-G. P.

(1) *Quant aux autres, détraqués intellectuels qui se pâment à l'audition de tel ou tel* leit motiv *wagnérien et vous déclarent* coram populo *que l'ouvert ure de* Rienzi *est une « cochonnerie » (après l'avoir applaudie bruyamment) ; ou critiques et « chers maîtres » de demain qui vous avouent ingénuement qu'ils vont « démolir Wagner en cinq sec » et se reposent de leurs travaux de termites inoffensifs en composant des chansons de beuglant à 50 francs l'une, je ne leur demanderai pas même la permission de leur appliquer tel vers qu'ils doivent connaître de Laurent Tailhade, où le poète, fièrement, leur dit que ce qu'il écrit* n'est pas pour ces charognes.

I

COMPOSITION

DES *HUIT SCÈNES DE FAUST*

ET

DE *LA DAMNATION DE FAUST*



I

COMPOSITION DES *Huit scènes de Faust* ET DE *la Damnation de Faust.*

La légende merveilleuse du Docteur Faust était célèbre depuis deux siècles en Allemagne et en Angleterre, elle était même connue en France (1) lorsque Gœthe, se l'appropriant, en

(1) L'*Histoire authentique des péchés cruels du Docteur Faust*, par Widemann (1570), fut traduite en français en 1598 par Palma Cayet, (traduction insérée par Gérard de Nerval à la suite de

tira son immortel poëme. Marlowe, dès 1590, l'avait déjà traitée dans la forme dramatique, et la lecture de sa *Tragique Histoire du Docteur Faust* offre encore aujourd'hui autre chose qu'un intérêt de curiosité.

Faust et le second Faust). De la même année 1570 date un ouvrage allemand anonyme qui a pour titre : *les Marionnettes du Docteur Faust.*

Plusieurs ouvrages sur Jean Faust paraissaient en Allemagne à la fin du XVI[e] siècle. C'est en 1587 (chez l'imprimeur Jean Spies, à Francfort-sur-Main) le livre populaire intitulé : *Historia von Doctor Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, etc.*, d'un auteur inconnu ; puis, douze ans plus tard, un remaniement amplifié par Georges Rudolph : *les Histoires véridiques et des horribles péchés du célèbre nécromancien Docteur Johannes Faustus*, en trois parties. Ce remaniement fut à son tour abrégé par Jean-Nicolas Pfitzer (Nüremberg 1695) sous ce titre : *Das ægerliche Leben und schreckliche Ende desz vielberüchtigen Ertz Schwartzkünstlers Johannis Fausti.*

En Angleterre, on trouve d'abord (1588) la *Ballade of the Life and Death of Doctor Faustus ;* et en prose, *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor Johannes Faustus*, qui servit de modèle à la pièce de Marlowe (*Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*) représentée vers 1590. Marlowe fut à son tour imité en Allemagne, et son drame devint le type des pièces de marionnettes sur *Faust* qui virent le jour à partir du milieu du XVII[e] siècle. C'est en voyant une de ces pièces que Lessing, en 1753, eut l'idée de son *Faust* dont le manuscrit fut perdu en 1775. Il en refit cependant un plan ; suivant sa conception que Gœthe a reprise, Faust est sauvé à la fin.

Mais c'est au seul poëme de Gœthe que Faust doit d'avoir survécu ; c'est de lui seul que se sont inspirés les musiciens — combien nombreux ! — qu'à séduits ce sujet, et, en particulier, Schumann et Berlioz, pour ne citer que les deux plus grands.

En 1828, Berlioz eut la première pensée, sinon d'écrire une composition musicale importante sur *Faust*, au moins d'interpréter musicalement quelques scènes du poëme de Gœthe. Deux traductions françaises en avaient déjà été publiées — vraisemblablement ignorées de Berlioz, — lorsque Gérard de Nerval fit paraître la sienne cette année-là même. « *Faust*, écrivait-il dans sa préface, va être représenté incessamment sur tous les théâtres de Paris, et il sera curieux sans doute, pour ceux qui en verront la représentation, de consulter en même temps le chef-d'œuvre allemand. » Ces lignes donnent à penser que les fournisseurs des théâtres parisiens d'alors devaient singulièrement défigurer « le chef-d'œuvre allemand. »

Faust était donc à l'ordre du jour.

Après la double *secousse* (1) reçue par la révélation de Shakespeare et de Beethoven, *je dois encore signaler,* dit Berlioz (2), *comme un des incidents remarquables de ma vie, l'impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le* Faust, *de Gœthe, traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime abord: je ne le quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout. Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique; et à peine au bout de cette tâche difficile, sans avoir entendu une note de ma partition, j'eus la sottise de la faire graver.... à mes frais. Quelques exemplaires de cet ouvrage publié à Paris sous le titre :* Huit scènes de Faust, *se répandirent ainsi.*

(1) H. Berlioz, *Mémoires,* 3[e] édition, I, 110 (2 vol., Paris, Calmann-Lévy, 1887).
(2) *Id., ibid.* I, 145.

Les *Lettres intimes* (1), adressées pendant toute sa vie par Berlioz à son ami Humbert Ferrand, nous révèlent au jour le jour, son enthousiasme pour Gœthe et ses projets, en nous initiant aux détails de la composition des *Huit scènes de Faust*. De Grenoble, où il se trouve ce jour-là, il écrit, à la date du lundi 16 septembre 1828 :

..... *Nous lirons* Hamlet *et* Faust *ensemble. Shakespeare et Gœthe! les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. Venez, oh! venez! personne ici ne comprend cette rage de génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve cela que bizarre. J'ai fait, avant-hier, en voiture, la ballade du* Roi de Thulé *en style gothique, je vous la donnerai pour la mettre dans votre* Faust, *si vous en avez un.*

Et quelques mois plus tard, de Paris :

(1) Les *Lettres intimes de Hector Berlioz*, publiées par Ch. Gounod dans la *Nouvelle Revue* (15 juin-1er août 1880) ont été réunies en un vol. (Paris, Calmann Lévy, 1882).

Ce 2 février 1829.

J'attendais toujours, mon cher et excellent ami, que ma partition de Faust *fût entièrement terminée pour vous écrire en vous l'adressant, mais l'ouvrage ayant pris des proportions plus grandes que je ne croyais, la gravure n'est pas encore finie..... J'ai dans la tête une* symphonie descriptive *de* Faust *qui fermente; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical.*

L'amour d'Ophélie (1) *a centuplé mes moyens....*

Enfin, le 9 avril suivant, ce billet nous apprend l'apparition des *Huit scènes de Faust.*

Je vous envoie Faust, *dédié à M. de La Rochefoucault; ce n'était pas pour lui!* (2).

(1) Miss Henriette Smithson, qu'il épousa en 1833.

(2) Voir plus loin, p. 44, note 2. Voici le titre exact de la partition, qui vit le jour au mois de mars 1829:

HUIT SCÈNES DE FAUST, *tragédie de Gœthe, traduite par Gérard de Nerval, musique dédiée à M. le vicomte de Larochefoucault, aide*

Faust, annonce-t-il à Ferrand deux mois après (lettre du 3 juin), *a le plus grand succès parmi les artistes ; Onslow est venu chez moi un matin me déconcerter par les éloges les plus passionnés ; Meyerbeer vient d'écrire de Baden à Schlésinger pour lui en demander un exemplaire. Urhan, Chélard, beaucoup des artistes les plus marquants de l'Opéra se sont procurés des exemplaires, et, chaque soir, ce sont de nouvelles félicitations. Dans tout cela, rien ne m'a frappé comme l'enthousiasme de M. Onslow. Vous savez que, depuis la mort de Beethoven, il tient le sceptre de la musique instrumentale. Spontini vient de monter à Berlin son opéra du* Colporteur (1) *qui a obtenu un immense succès ;*

de camp du Roi, directeur général des Beaux-Arts, et composée par Hector Berlioz. Grande partition. Œuvre I. Prix : 30 fr. A Paris, chez Schlésinger, rue de Richelieu, n° 97.

La couverture porte deux épigraphes : la première extraite de *Faust* : *Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine ; à la paix qui sent le désespoir* ; l'autre est une citation en anglais, tirée des *Mélodies irlandaises*, de Thomas Moore :

One fatal remembrance one sorrow spit throw
Its bliak tha te alike o'er our joys and our woes.

(1) Opéra d'Onslow (1827).

il est extrêmement difficile sur l'originalité et il m'a assuré qu'il ne connaissait rien de plus original que Faust : « *J'aime bien ma musique, mais, en conscience, je me crois incapable d'en faire autant.* ».....

.... *Je prépare un concert pour le commencement de décembre, où je ferai entendre* Faust *avec deux grandes ouvertures et quelques mélodies irlandaises.....*

La Revue musicale *a publié un article fort bon sur* Faust, *je ne l'ai pas fait annoncer encore dans les autres journaux.*

Voici en quels termes la *Revue musicale* de Fétis l'annonçait aux *Ouvrages nouveaux* :

« M. Berlioz, élève de M. Lesueur, vient de faire paraître huit scènes de Faust de Gœthe. Cette partition mérite de fixer l'attention des amateurs, et doit exciter au plus haut degré la curiosité des artistes. On sait que l'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre. Faust

était le sujet le plus favorable au développement de ses idées originales.

« Le premier morceau est intitulé : *Chant de la fête de Pâques*. Faust, sur le point de s'empoisonner, entend des hymnes chantés dans une église voisine ; une émotion profonde s'empare de lui ; la coupe tombe de ses mains ; ses larmes coulent : *la terre l'a reconquis*. L'auteur est parfaitement entré dans l'esprit de cette situation. Le chœur du peuple, chanté d'abord tout seul, revient ensuite accompagné d'un chœur d'anges, dont le dessin, contrastant avec premier mouvement, doit produire l'effet le plus gracieux. Mais je ne sais pas si la sonnerie de cloches, qui commence et termine le morceau, peut être rendu avec succès par un *pizzicato* d'instruments à cordes ; ils n'ont pas assez de sonorité ; je doute que cette imitation soit heureuse.

« Le morceau capital, à mon avis, est le sextuor intitulé : *Concert des Sylphes*. Méphistophélès, pour donner à Faust un avant-goût des voluptés qu'il prépare, assemble les esprits

de l'air, et leur ordonne de chanter. Peu à peu, Faust tombe dans un profond sommeil pendant lequel il a des songes délicieux.

« Ici, tous les moyens sont employés pour obtenir de l'orchestre un accompagnement convenable. L'harmonica et la harpe y sont employées avec bonheur ; il y a surtout à la fin du sextuor une idée entièrement neuve et dont l'effet n'est pas douteux.

« Lorsque le chant des Sylpes s'est adouci jusqu'au *pianissimo*, les instruments à vent se taisent et sont remplacés par quatre violoncelles filant des sons harmoniques en accords. Cette harmonie toute aérienne est une innovation qui fait honneur à l'imagination de M. Berlioz.

« Nous ne pouvons examiner en détail tous les morceaux de cette partition ; il suffira d'indiquer ceux dont la couleur est le plus originale.

« Nous avons remarqué les deux chansons du cabaret de Leipsick. La première est écrite à un temps, son rythme est rapide et désordonné ; l'autre est d'un style plus recueilli,

mais toujours acerbe, et d'une difficulté vraiment diabolique. La ballade du roi de *Thulé*, chantée par Marguerite, avec accompagnement d'un orchestre tendrement grave et d'un alto *solo*, fait naître, à la première lecture, une sensation étrange dont la cause est produite par l'imitation du style gothique ; mais dès le second couplet, on s'y accoutume et ses étrangetés ne paraissent pas dépourvues d'une certaine grâce naïve.

« En résumé, cette partition de Faust, originale jusqu'à la bizarrerie, est l'ouvrage d'un homme plein de talent et de facilité. Si M. Berlioz obtient des directeurs de nos théâtres lyriques les encouragements qu'il mérite, et s'il calme un peu cette fièvre de sauvagerie dont il est tourmenté, nous n'hésitons pas à lui prédire les plus grands succès.

« S. » (1)

Cet article est en effet *fort bon*, aussi bon que Berlioz peut le désirer ; aussi, indiquant à

(1) *Revue musicale* de Fétis, année 1829, tome V, pages 375-376.

Ferrand comment il faut parler de son ouvrage, le lui propose-t-il comme modèle :

Je serais enchanté, d'être annoncé dans le Journal de Genève, *si vous pouvez l'obtenir. Je vous prie de ne pas vous laisser entraîner en parlant de mon ouvrage ; rien ne paraît plus étrange aux lecteurs froids que cet enthousiasme qu'ils ne conçoivent pas. Je ne sais que vous dire pour le sommaire d'article que vous me demandez ; voyez celui de la* Revue musicale, *et parlez de chaque morceau en particulier ; ou si cela ne convient pas au cadre du journal, appuyez davantage sur le* Premier chœur (1), *le* Concert des Sylphes, *le* Roi de Thulé *et la* Sérénade, *et surtout sur le double orchestre du* Concert *dont la* Revue *n'a pas fait mention ; puis quelques considérations sur le style mélodique et les innovations que vous aurez le mieux senties..... J'attends tous les jours la réponse de Gœthe, qui m'a fait prévenir qu'il allait m'écrire et qui ne m'écrit pas. Dieu ! quelle impatience j'éprouve de ne pas recevoir cette lettre.* (2)

(1) Le *Chant de la fête de Pâques.*

(2) Lettre du 15 Juin 1829.

Son impatience n'est pas moindre de produire son œuvre devant le public. car le succès parmi les artistes et les éloges de la presse ne peuvent lui suffire. Le 1er novembre, il donne donc le concert annoncé dans la lettre du 3 juin : son deuxième concert.

Ferrand, Ferrand, ô mon ami, s'exclame-t-il à la veille du grand jour, *où êtes-vous? Nous avons fait la première répétition ce matin. Quarante-deux violons, total, cent dix musiciens!...*

..... Ferrand, Ferrand, pourquoi n'êtes-vous pas ici?... Le sextuor de Faust va à ravir, mes sylphes sont enchantés..... O Ferrand! Ferrand! cent vingt lieues!

Oh ! les sylphes !..... (1)

Huit jours après (2), Berlioz fait part à son ami du triomphe que lui a valu ce premier concert, dans le monde des artistes plutôt qu'auprès du grand public; et aussi des critiques plus

(1) Lettre du 30 octobre 1829.
(2) Lettre du 6 novembre 1829.

ou moins impartiales qu'il ne pouvait manquer de provoquer. Le *Concert des sylphes*, notamment, *ne produisit aucun effet. On trouva que cela ne signifiait rien; l'ensemble en parut vague et froid et absolument* dépourvu de chant (1). Il est vrai que, vingt ans plus tard, la *mélodie* de ce morceau, *un peu modifié dans l'instrumentation* (2), était trouvée délicieuse !

(1) H. B., *Mémoires*, I, 146. Cet *on* désigne tout au moins Fétis dont la *Revue* avait cependant publié l'article élogieux reproduit plus haut. Fétis s'exprimait ainsi : « ...... Etonné de n'avoir trouvé la moindre trace de mélodie dans l'ouverture de *Waverley*, je m'en étais consolé en lisant au-dessous de l'annonce du *Concert des Sylphes*, ce programme : « Méphistophélès, pour « exciter dans l'âme de Faust l'amour du plaisir, rassemble les « esprits de l'air et leur ordonne de chanter, etc. »

« Bon ! me suis-je dit, ici le compositeur va faire reposer sa « verve bizarre, et prenant le ton qui convient à la scène, il va « nous faire entendre de suaves mélodies ». . Quel a été mon étonnement de ne rien trouver de tout cela dans le sextuor ! Des formes singulières, tourmentées; des harmonies sans résolutions et sans cadences ; des effets, toujours des effets : voilà en quoi consiste ce concert bizarre ; mais un chant, un pauvre petit chant de quelques mesures, on ne saurait l'y rencontrer. N'y aurait-il point de principe mélodique dans la tête de M. Berlioz ?... etc. » (*Revue musicale* 1829, t. VI, 348-352 : *Concert donné par M. Berlioz, dans la salle de l'Ecole royale de musique, le 1er novembre 1829).*

(2) H. B., *Mémoires*, I, 146.

Quoi qu'il en soit, Berlioz, s'abusant à son désavantage sur la valeur de sa première partition, condamna au feu tous les exemplaires qu'il en put retirer de la circulation. L'idée d'une composition importante sur *Faust* ne l'abandonnait pas cependant, témoin ces mots d'une lettre à Ferrand (1) :

Ne m'envoyez pas votre Dernière Nuit de Faust. *Si je l'avais entre les mains, je ne pourrais résister, cependant mon plan de travail est tracé pour longtemps* (2).

Il méditait la *Symphonie fantastique.*

Aussi n'est-il plus question de *Faust* à partir de cette date. Berlioz est tout à la composition de sa symphonie; sa passion shakespearienne

---

(1) « Il y pensait toujours, écrit M. Ad. Jullien, il jetait à l'occasion des fragments sur le papier.—La preuve en est qu'au concert donné par Berlioz le 3 février 1844, Mme Nathan Treillet devait chanter avec un air d'*Alceste,* « une nouvelle scène de *Faust* » et qu'elle fut empêchée de se rendre à ce concert par une indisposition que la *Gazette musicale,* organe attitré du musicien, déplore amèrement. » (Ad. Jullien, *Hector Berlioz,* page 183 et note 2 de la même page).

(2) Lettre du 2 janvier 1830.

le dévore ; puis il est absorbé par ce qu'il appelle, par euphémisme, au chapitre XXVIII de ses *Mémoires*, une « distraction violente » (1). C'est ensuite le concours à l'Institut où, définitivement, il remporte le prix ; c'est le séjour à Rome où, on le sait, il ne fit que peu de choses ; enfin, c'est la réconciliation avec miss Smithson et leur mariage.

Quinze années passent.

Et c'est en 1845-46, pendant son deuxième grand voyage à travers l'Allemagne et l'Autriche (2) que l'idée de *la Damnation de Faust*, définitive, le ressaisit, pour ne le quitter que la partition entière et complète, paroles et musique, écrite de sa main.

---

(1) Voir Hippeau, *B. intime*, pages 220-252.

(2) De ce voyage, Berlioz écrivit une relation dans le *Journal des Débats*, sous forme de lettres adressées à Humbert Ferrand, et qui se trouve au commencement du second volume des *Mémoires*.

Deux lettres seulement, dans la *Correspondance inédite* publiée par D. Bertrand, font allusion à la composition de la *Damnation de Faust*. L'une et l'autre est adressée à d'Ortigue. Dans la première, écrite par Berlioz, de Breslau, le 15 mars 1846, il dit : *Remercie Dietsch de l'intérêt qu'il prend à ce qui me regarde et dis-lui que je lui prépare de la besogne avec mon grand opéra de* Faust *auquel je travaille avec fureur et qui sera bientôt achevé. Il y a là des*

Les *Mémoires* nous retracent, dans un récit pittoresque la composition de *la Damnation,* récit peut-être scrupuleusement exact, malgré la brillante imgination de son auteur contre laquelle on doit toujours être en défiance. Car, pour qui connaît les procédés de composition familiers à Berlioz (si procédés il y a !), il n'a rien que de très vraisemblable, et l'on peut, à la rigueur, le tenir pour vrai.

Il écrivait, dit-il en chaise de poste, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur du Danube (1), commençant par cette *Invocation à la*

---

choses qu'il faudra étudier et limer avec soin. J'espère beaucoup de cette composition qui me préoccupe au point d'oublier presque le concert que je prépare (ou plutôt que l'on prépare ici)...

Un mois après (15 avril), il écrit : *Ils m'ont fait hier promettre de venir monter ici* la Damnation de Faust, *dès que cette partition aura été donnée à Paris; j'ai encore quatre grands morceaux à faire pour la terminer. (Corresp. inéd.*, Lettres XXXII et XXXIII, pages 142, 145).

(1) *J'essayai. tout en roulant dans ma vieille chaise de poste allemande de faire des vers destinés à ma musique. Je débutai par l'invocation à la nature, ne cherchant ni à traduire, ni même à imiter le chef-d'œuvre, mais à m'inspirer seulement et à en extraire la substance musicale qui y est contenue* (*Mémoires*, II, 260). Il faut lire les pages 211-213 qui se rapportent à la marche de Rakoczy. Tous ces passages des *Mémoires* sont d'ailleurs du plus grand intérêt pour l'étude psychologique de l'homme et de l'artiste sincère et probe que fut Hector Berlioz.

Nature qui est le point culminant de la partition ; dans une anberge de Passau, il compose l'introduction :

Le vieil hiver a fait place au printemps ;

à Vienne, la scène des bords de l'Elbe avec l'air de Méphistophélès *(Voici des roses)*, le *ballet des Sylphes*, et, la veille de son départ pour la Hongrie, la fameuse marche de Rakoczy. *A Pesth,* dit-il, *à la lueur d'un bec de gaz d'une boutique, un soir que je m'étais égaré dans la ville, j'ai écrit le refrain en chœur de la* Ronde des paysans. *A Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier, le chœur d'anges de l'apothéose de Marguerite:*

Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara (1)

Le reste fut écrit en France chez le baron de Montville, près de Rouen, où il composa le trio :

Ange adoré dont la céleste image ;

à Paris enfin, *mais toujours à l'improviste,*

(1) *Mémoires,* II, 261 262.

ajoute Berlioz, *chez moi, au café, au jardin des Tuileries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple*(1).

Dans son feuilleton du *Journal des Débats* du 6 septembre 1846, Berlioz raconte d'une façon amusante comment il termina le chœur final de la deuxième partie. Ce récit qui, à ma connaissance, n'a pas été reproduit en volume, est intitulé : *Le Parc d'Enghien.* En voici le commencement :

Je m'ennuyais énormément un dimanche, autant qu'on peut s'ennuyer à Paris en ce jour solennel, et je me dirigeais vers le faubourg Poissonnière, avec l'intention d'aller faire une visite à mon ami Henri Heine que je n'ai pas vu depuis un an, pour lui parler de son dernier poème qu'on m'a traduit à Prague il y a quelques mois. Ce diable d'ouvrage, ou plutôt cet ouvrage du diable, m'a paru écrit avec une si infernale audace, un esprit si déchirant, un tel enthousiasme d'ironie que, depuis mon retour en

(1) *Mémoires*, II, 261-262.

France, je sentais le plus vif désir d'aller trouver le poète et de lui serrer la main, au risque de recevoir une secousse électrique et de me blesser à ses griffes d'acier. Mais voilà qu'un peloton d'infanterie, commandé par un sergent, passe près de moi se rendant à la caserne Poissonnière, suivi d'une demi-douzaine de frères ignorantins. Il faisait un temps superbe. Les idées s'enchaînent quelquefois d'une façon bizarre. Le soleil me fait penser à la lune, les frères ignorantins à des étudiants allemands, le sergent à César, et me voilà oubliant Heine et son poème, saisi à l'improviste par le rhythme et la mélodie d'une chanson latine que j'ai eu la fantaisie de faire chanter à des étudiants dans la Damnation de Faust, *espèce d'opéra que j'élucubre en ce moment. Je remonte dans le faubourg en chantonnant la fin de mon morceau, fin que j'avais tant cherchée sans la trouver, deux jours auparavant et que je venais de rencontrer au moment où j'y songeais le moins.*

Nobis subridente luna, per urben quærentes
Puellas eamus ut cras fortunati Cæsares dicamus :
Veni, vidi, vici. Gaudeamus igitur.

Une fois lancé dans ma chanson, dont le mouvement me fait marcher d'un pas assez accéléré, j'arrive en suivant la foule, et sans m'en apercevoir, à l'embarcadére du chemin de fer du Nord. En me voyant marcher si vite, les employés de la gare, ne doutant pas que je ne fusse nn voyageur attardé, s'empressent de m'indiquer le bureau en me disant : « Allez vite, il n'y a plus que cinq minutes ! » Je vais ; tout le monde tirait sa bourse ; je tire la mienne ; on s'approchait d'un bureau ; j'en fais autant ; on demandait des secondes ; *je demande une* seconde ; *et la buraliste, en me glissant par le guichet une petite bande de papier, me rend quelques sous avec ces mots :* « Seconde pour Enghien. — *Ah ! c'est pour Enghien ? — Oui, Monsieur ; n'est-ce pas là que vous voulez aller ? — Ma foi, c'est bien possible ; il paraît même que j'y vais, mais je n'en savais rien. Allons à Enghien !....* Quærentes puellas eamus..... ut cras..... fortunati Cæsares.. ... dicamus : Veni, vidi..... vici. » *Tout en grommelant mes* gaudeamus, *je monte en voiture, le convoi vart ; mais le mouvement de la loco-*

motive, en marquant un rhythme tout différent de celui qui me martelait le cerveau depuis quelques moments, je m'aperçois que j'allais oublier ma chanson. Je me hâte de l'écrire dans mon album et après un laborieux enfantement, je m'endors. Éveillé en sursaut au bout de vingt minutes par une voix criant : Voyageurs pour Enghien ! *Je sors de ma boîte ; deux ou trois jeunes filles assez accortes, qui passaient en riant aux éclats, me font penser à mes* puellas, *et je veux redire ma chanson. Impossible de la retrouver ! Pas la plus légère idée, je ne m'en souvenais pas plus que de l'opéra comique nouveau que l'on donnera le mois prochain. Heureusement, si j'avais peu de mémoire, je n'avais pas égaré mon album, et l'esprit en repos, je me laisse aller au courant qui, en suivant le bord de l'eau, s'acheminait vers un parc dont la verte chevelure s'élevait au-dessus des maisons...... » (1)*

C'est donc vers le mois de septembre ou d'octobre, que Berlioz mit la dernière main à

(1) *Journal des Débats*, 6 octobre 1846.

la Damnation de Faust, et l'œuvre enfin terminée, travaillée et retravaillée avec toute la passion de l'artiste consciencieux (1), il n'eut plus dès lors qu'une pensée : la présenter à ses *chers Parisiens*. (2)

---

(1) *Avec tout l'acharnement et toute la patience dont je suis capable (Mém. Id., ibid.)*

(2) La grande partition de la *Damnation de Faust*, parue en 1854 est ainsi intitulée :

A FRANZ LISZT

LA

DAMNATION DE FAUST

Légende dramatique

EN QUATRE PARTIES

Musique de

HECTOR BERLIOZ

œuvre 24

GRANDE PARTITION

Avec texte Français et Allemand

Quelques morceaux du Livret sont empruntés à la traduction

Française du Faust de Goëthe, par M. Gérard de Nerval, une partie des scènes 1, 4, 6 et 7 est de M. Gandonnière, le reste des paroles est de M. H. Berlioz.

Traduction allemande par M. Minslaff.

Prix : 60 fr. net.

Parties séparées d'orchestre net, 60 fr. Parties séparées des chœurs, net, 3 fr.

Partition in-8o, Chant et Piano, net, 20 fr.

PARIS, S. RICHAULT, Éditeur, Boulevard Poissonnière, 16, au 1er.
Londres, Cramer et Beale. Leipzick. Fr. Hofmeister
11.605 à 7 R.



Le Cycle Berlioz

II

LE POÈME DE *FAUST* ET LES MUSICIENS



II

LE POÈME DE *FAUST* ET LES MUSICIENS.

AVANT de faire l'analyse et l'historique de l'œuvre de Berlioz, il n'est peut-être pas sans intérêt de connaître au moins le titre des compositions musicales, inspirées par la légende de Faust, qui vivaient encore ou avaient déjà cessé de vivre vers le milieu de ce siècle.

Ce sont d'abord des œuvres allemandes:

En 1814, *Faust's Leben und Thaten*, opéra de Johann Strauss; *Faust's Leben und Hœllenfahrt*, opéra de G. Lickl; et le *Faust* longtemps célèbre, aujourd'hui à peu près oublié, de Ludwig Spohr, représenté en 1818 seulement à Francfort (1).

En 1820, un mélodrame de *Faust*, du chevalier de Seyfried.

En 1825, un *Fausto* signé Bishop, et qui n'était qu'un arrangement de l'opéra de Spohr, était représenté en Angleterre, à Covent-Garden. De la même époque date le *Faust* allemand de Ch. Eberwein.

(1) Weber, ayant accepté de composer en 1825-26, un opéra, qu'il devait diriger lui-même à Covent-Garden, Kemble, alors directeur de ce théâtre, « lui avait laissé le choix entre deux sujets : *Faust* et *Obéron*; Weber choisit le dernier, afin de ne pas gêner Spohr qui travaillait à un *Faust*; de même que Spohr avait autrefois renoncé à s'inspirer du *Freychütz* pour lui laisser le champ libre : simple échange de bons procédés. » (Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, 2e série, 1894, p. 38. Cf. du même auteur, l'étude sur *Weber à Paris* dans *Paris dillettante au commencement du siècle*, p. 8. Didot, 1884). Spohr, d'après cela, aurait donc écrit deux *Faust*, l'un qui parut en 1814 et celui-ci composé vers 1826.

Le premier *Faust* français, de Théaulon et Gondolier, mis en musique par Béancourt et joué aux Nouveautés le 27 octobre 1827, eut peut-être l'honneur d'être chanté par Berlioz, alors choriste à ce théâtre (1).

De 1831 ou 1832, date le *Faust* allemand, de Lindpaintner, qui ne fut représenté qu'en 1854.

Le 8 mars 1831, Mlle Bertin, la fille du directeur du *Journal des Débats*, faisait représenter un *Fausto* au Théâtre Italien.

Trois ans plus tard, un nouveau *Faust* français, de Théaulon, mis en musique par Pellaert, était joué à Bruxelles.

En 1835, le prince Radziwill publiait le sien à Berlin, que Gœthe connaissait déjà en 1814.

En 1836, le *Faust* de Rietz était représenté à Düsseldorf. De la même époque date celui de Conradin Kreutzer.

L'année suivante, à la Pergola, de Florence, on jouait un *Fausto* de Gordigiani.

(1) Voir E Hippeau, *B. intime*, page 203.

Berlioz (1) parle d'un ballet de *Faust* et il trouve l'idée de faire danser Faust on ne peut plus grotesque. Peut-être dans ce passage fait-il allusion a un ballet de Bohain dont cependant, il avait demandé de composer la musique (2). Peut-être aussi, oubliant qu'il se

(1) H. B. *A travers chants*, ch. XXVIII.

(2) Témoin cette lettre à Larochefoucault, à qui furent dédiées les *Huit scènes de Faust* : *Le jury de l'Académie de musique a reçu il y a deux mois un ballet de* Faust. *M. Bohain, qui en est l'auteur, désirant me fournir l'occasion de me produire sur la scène de l'Opéra, m'a confié la composition de la musique de son ouvrage, à condition que M. le Surintendant voudra bien m'agréer. Si M. le Surintendant veut connaître mes titres, les voici : j'ai mis en musique la plus grande partie des poésies de Gœthe ; j'ai la tête pleine de* Faust, *et si la nature m'a doué de quelque imagination, il m'est impossible de rencontrer un sujet sur lequel cette imagination puisse s'exercer avec plus d'avantage* (Lettre de Berlioz à M. de Larochefoucault (? 1828), vendue le 30 mars 1863, par M. Laverdet. Citée par Daniel Bernard dans la *Notice sur Berlioz*, en tête de la *Correspondance inédite*, 1 vol , Paris. Calmann-Lévy, 1879).

Berlioz, parlant de ce ballet de *Faust*, écrit le (16) mai de la même année 1828 : *Je ne puis obtenir aucun poème d'opéra, ni faire représenter celui qui m'a été confié* (*Corresp. inédite*, lettre III) ; à prendre cette phrase au pied de la lettre, il faudrait entendre qu'il s'agit ici d'un poème d'opéra sur *Faust*, et non d'un ballet.

serait bien chargé, lui aussi, de faire danser Faust, s'attaque-t-il au ballet de *Faust* qu'Adam composa en 1832 à Londres. Ce qu'on peut affirmer, c'est que, à coup sûr, aucune des compositions énumérées ci-dessus, pas même le *Faust* des Nouveautés, n'a eu d'influence surlui.

Il était réservé à Schumann d'illustrer le second *Faust* des splendeurs de sa musique (1848).

Berlioz s'arrête aux limites du premier *Faust*, beaucoup plus accessible à son esprit qui resta toujours foncièrement latin, malgré des affinités marquées avec l'esprit germanique. Sans doute, il lut le second *Faust* (que Gérard de Nerval ne publia qu'en 1840) ; puisqu'il le cite dans la Préface de sa partition ; il semble même s'être inspiré du *Prologue* dans la scène des bords de l'Elbe (*Songe de Faust*) ; mais, le *Concert des Sylphes* figurait déjà dans les *Huit scènes*, sous le numéro 3, et l'on doit par conséquent chercher uniquement dans la scène v de la première partie du premier *Faust* (Cabinet de travail de Faust) la source de ce délicieux tableau. Le *Songe d'une Nuit*

d'été, de Shakespeare, lui aurait fourni, comme à Gœthe d'ailleurs, ces personnages aériens, impalpables, qui s'agitent dans le *Prologue* du second *Faust*. Berlioz se confine donc dans l'ancienne légende merveilleuse qu'il élargit en un poème profondément humain par l'introduction du personnage de Marguerite inventé par Gœthe et qui, depuis, en est devenu partie intégrante.

Parmi les compositions plus modernes sur *Faust*, il est à peine nécessaire, je pense, de rappeler l'opéra archi-populaire de Charles Gounod (Théâtre-Lyrique, 19 mars 1859), qui fut joué pour la première fois sur la scène de l'Opéra, le 4 mars 1869, quatre jours avant la mort de Berlioz (1).

(1) Je n'ai nullement l'intention de faire un parallèle entre le *Faust* de Gounod et la symphonie dramatique de Berlioz, — *non erat his locus* ; — mais on ne peut pas ne pas remarquer, avec quel soin (car ce ne peut être l'œuvre du hasard) les librettistes ordinaires de Gounod ont évité les situations empruntées à Gœthe par Berlioz ; avec quel éclectisme ils ont pris, dans quelques scènes communes, inévitablement, aux deux partitions, les vers, les *mots même* que Berlioz n'a pas employés. La comparaison est assez amusante, et je ne veux pas, d'ailleurs, y attacher plus d'importance qu'il ne faudrait..... Après tout, le hasard est un si grand maître !...

En outre, depuis 1846, on cite :

Le *Faust*, de Joseph Grégoir, compositeur belge, exécuté dans un grand festival à Anvers, le 27 janvier 1847.

Le *Triomphe des Sylphes* et le *second Faust* de l'anglais Hugh Pierson.

L'opéra célèbre d'Arrighi Boïto : *Mefistofele*, représenté d'abord sans succès à la Scala de Milan, en mars 1868, repris le 4 octobre 1875 à Bologne, et peu après, en 1876, à Milan. Depuis lors, il a fait le tour de l'Europe.

Citons, pour terminer, le *Faust* de Ferdinand de Roda (7 mars 1872, à Rostock) ceux du norvégien Ed. Lassen (1874) ; et de M. Zœllner de Cologne (1887) où les vers du grand poète sont religieusement conservés.

Le poème de *Faust*, qui avait tenté Beethoven, Meyerbeer et Rossini, fournit quelques scènes à Schubert : la *Scène de l'église*, le *Chœur de la fête de Pâques* d'abord ; et trois ou quatre ans plus tard, la *Chanson du Roi de Thulé* (1816) et la *Prière de Marguerite* (1817).

Il inspira plusieurs ouvertures : celle de Chrétien Schulz (1800-1810 environ) ; celle de Hiller, exécutée à Paris en 1831 ; celle de Wagner, enfin composée à Paris en 1841 exécutée le 6 mars 1870, aux concerts Pasdeloup. Listz écrivit aussi une symphonie de *Faust* et la dédia à Berlioz qui avait inscrit le nom du grand pianiste en tête de *la Damnation de Faust* (1854) (1)

(1) Voir à ce sujet : Ad. Jullien, *Gœthe et la musique : ses jugements, son influence ; les œuvres qu'il a inspirées* (pages 70-98. — Paris, Fischbacher, 1880).



II

LE LIVRET



III

LE LIVRET.

Les *Huit scènes de Faust* comprenaient : 1° les *Chants de la fête de Pâques*, dont la versification est due à M. Gandonnière qui fournit dans le livret de *la Damnation* une partie des scènes I, VI et VII ; 2° la *Ronde des Paysans* (moins le refrain en chœur (*presto*) qui fut composé pour *la Damnation*), sous le titre : *Paysans sous les tilleuls.*

3° Le *Concert des Sylphes*, alors chanté par six voix seulement (1), d'après la scène v de la première partie du *Faust* (Cabinet d'études de Faust) (2).

4° La *Chanson du Rat.*

5° La *Chanson de la Puce.*

6° Le *Roi de Thulé* (ballade gothique).

7° La *Romance de Marguerite* (*D'amour l'ardente flamme*) suivie immédiatement du *Chœur des soldats* tout entier (3).

---

(1) *Je me souviens maintenant que j'avais, à mon premier concert, fait entendre celle* (la scène) *à six voix, intitulée :* Concert des Sylphes. *Six élèves du Conservatoire la chantaient. Elle ne produisit aucun effet..... Ce même morceau, dix-huit ans plus tard, un peu modifié dans l'instrumentation et les modulations, est devenu la pièce favorite des divers concerts de l'Europe..... C'est à un chœur, il est vrai, que je l'ai confié. Ne pouvant trouver six bons chanteurs solistes, j'ai pris quatre-vingt choristes, et l'idée ressort ; on en voit la forme, la couleur, et l'effet en est triplé (Mémoires,* II, p. 146)

(2) Voir plus haut, p. 28, note 1 et pages 45-46.

(3) «... Tels étaient alors ses scrupules, sa crainte était si grande qu'on ne l'accusât d'avoir défiguré Gœthe, qu'il a grand soin d'expliquer par une note qu'en rapprochant ces deux fragments très éloignés l'un de l'autre dans le drame original, il avait cherché uniquement un contraste résultant de leur caractère bien tranché et qu'on devait pardonner cette licence au musicien. » (Ad. Jullien, *Hector Berlioz*, p. 41).

8° La *Sérénade de Méphistophélès*.

A part les paroles du *Concert des Sylphes* (nº 3) modifiées et améliorées plus tard (elles se rapprochaient primitivement beaucoup plus du texte allemand, *Faust*, I, v), et celles de la *Romance de Marguerite* (nº 7), les unes et les autres de M. Gandonnière, on trouve tous ces passages versifiés dans la traduction de Gérard de Nerval.

Berlioz inséra textuellement dans la *Damnation* les nºs 4, 5, 6 et 7 et remania plus ou moins profondément les autres, soit dans la forme, soit dans l'instrumentation, principalement le *Concert des Sylphes* (1).

Le musicien a suivi d'assez près son modèle dans la composition de son ouvrage. Celui-ci comprend quatre parties, divisées en dix-neuf scènes, plus un Epilogue (en tout vingt-six *numéros*).

(1) La ballade gothique du *Roi de Thulé*, écrite alors en *sol* portait cette note que Berlioz supprima avec raison, car elle était en contradiction absolue avec l'orchestration qui est restée la même, et avec la répétition intentionnelle, à la fin de cette scène, des premiers mots de la chanson :

Dans l'exécution de cette ballade, la chanteuse ne doit pas chercher

PREMIÈRE PARTIE

Faust est en Hongrie, où, selon la légende, il n'est jamais allé. Cette liberté grande qu'il avait prise de ne pas suivre exactement l'histoire authentique d'un personnage légendaire, ayant attiré sur lui les foudres redoutables d'un critique allemand (1), Berlioz s'est cru tenu de s'en justifier, à deux reprises, dans ses *Mémoires* et dans la préface de sa partition, qui parut en 1854. Dans les *Mémoires*, il dit :

L'effet exraordinaire qu'elle (la *Marche hongroise) produisit à Pesth, m'engagea à l'introduire dans ma partition de* Faust, *en prenant la liberté de placer mon héros en Hongrie au début de l'action, et en le faisant assister au pas-*

à varier l'expression de son chant suivant les différentes nuances de la poésie, elle doit tâcher, au contraire, de le rendre le plus uniforme possible : il est évident que rien au monde occupe moins Marguerite, dans ce moment, que les malheurs du roi de Thulé ; c'est une vieille histoire qu'elle a apprise dans son enfance et qu'elle fredonne avec distraction.

Voir à la fin, l'*Appendice I.*

(1) Scudo, ne manqua pas, on le verra plus loin, de faire la même critique. Cf., *Appendice II,* l'opinion de Hanslick.

sage d'une armée hongroise à travers la plaine où il promène sa rêverie (1).

L'auteur, écrit-il dans la *Préface* de *la Damnation de Faust*, a fait aller son personnage en Hongrie, *parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire. Gœthe lui-même, dans le second* Faust, *n'a-t-il pas conduit son héros à Sparte, dans le palais de Ménélas ?* (2)

Ces deux premières scènes sont cependant imitées du poème allemand (I, III, *Faust et Wagner*, et I, II, *Aux Portes de la ville, Paysans sous les tilleuls*).

La fin seulement tout instrumentale (*Marche hongroise*) est seule de l'invention du compositeur dont le rôle ici s'est borné à transporter Faust en Hongrie.

(1) *Mémoires*, (II, p. 262).

(2) Quelques années après, Berlioz, dans ses *Mémoires*, se reprochait comme une *bêtise* d'avoir écrit cette *Préface*.

DEUXIÈME PARTIE

Les scènes IV et V (*Nord de l'Allemagne: Faust, seul, dans son cabinet de travail; apparition de Méphistophélès)* avec au dehors, s'échappant de l'église voisine, le Chant de la fête de Pâques mêlé aux sons des cloches *(Glockenklang und Chorgesang)*; la scène VI (la *Cave d'Auerbach à Leipzig* où Faust est transporté par son nouveau compagnon); le délicieux tableau intitulé: *Bosquets et prairies aux bords de l'Elbe* (scène VII) et, pour finir (scène VIII), le *Chœur des soldats*, tiré de la scène *Aux Portes de la ville* (1): tout cela se retrouve dans le *Faust* (I, I; I, VII; I, V et I, II).

Les paroles latines du *Chœur des Etudiants*

(1) On lit dans l'édition classique de *Faust*, par V. Büchner (Hachette, éditeur), cette note, p. 39 : « Ce chant superbe a été mis en musique par le célèbre chœur de Gounod. » Or, comme il est facile de s'en convaincre, les paroles mises en musique par Berlioz n'ont qu'une lointaine ressemblance avec le chœur glorieusement immortalisé de Carré, Berlioz et Gounod avec lequel on les confond, qui est également à six temps et dont le final instrumental n'est pas sans rapport avec celui de *la Damnation*. — *Suum cuique.*

ont été composées par Berlioz, d'après ces *Studentenlieder* qu'il put entendre souvent en Allemagne.

TROISIÈME PARTIE

Elle se passe presque toute dans la chambre de Marguerite. C'est d'abord Faust, seul, dans la chambre (scène IX), puis Faust et Méphistophélès ; enfin, après leur départ, Marguerite, seule, chantant la ballade gothique du *Roi de Thulé* (scène XI). Les personnages de Marthe et de Valentin sont supprimés ; le compositeur n'emprunte au poète que ses trois principaux personnages : Faust, Marguerite et Méphistophélès ; l'action ne fait qu'y gagner en rapidité et en netteté.

Après le *Menuet* dansé par les follets que Méphistophélès a évoqués et la *Sérénade* qu'il chante sur la place, devant la maison de Marguerite (scène XII), voici de nouveau la chambre où Faust et Marguerite se trouvent enfin

réunis (Gœthe, *Faust*, II, II; II, XI).

Survient brusquement Méphistophélès :

Allons, il est trop tard.

MARGUERITE.

Quel est cet homme?

FAUST.

Un sot !

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Un ami !

. . . .

FAUST.

Adieu donc, belle nuit, à peine commencée.

Ce dialogue est imité de la scène VII de la deuxième partie du *Faust* (*Une petite cabane de jardin*) :

FAUST, *frappant du pied.*

Qui est là ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Un ami.

FAUST.

Une bête.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Il est bien temps de partir (1).

FAUST.

Faut-il donc que je parte ? Adieu !

(1) *Wer da ? — Gut Freund. — Ein Thier. — Es ist wohl Zeit zu scheiden.*

QUATRIÈME PARTIE

La scène XV par laquelle débute cette dernière partie reproduit fidèlement le n° 7 des *Huit scènes ;* il est seulement suivi d'une réminiscence lointaine du *Chœur des Soldats;* les paroles en sont calquées sur les strophes lyriques de Gœthe (II, IX, *Gretchen's Stube*), pour le sens comme pour le rhythme.

L'*Invocation à la nature* qui la précède dans le poème allemand (II, VIII) *(Wald und Hœhle)* devient au contraire la scène XVI de *la Damnation.*

Quant à la suivante où Méphistophélès vient interrompre la contemplation religieuse de Faust devant la Nature, et lui fait signer le contrat par lequel il se damne pour sauver Marguerite, elle réunit la fin de cette même scène (II, VIII) et de la première de la troisième partie. Cette troisième partie (scène II) fournit également à Berlioz le thème de la *Course à l'abîme.*

La nuit en plein champ.

FAUST et MÉPHISTOPHÉLÈS, *galopant sur des chevaux noirs.*

FAUST.

Qui se remue là autour du supplice ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Je ne sais ni ce qu'ils cuisent, ni ce qu'ils font.

FAUST.

Ils s'agitent çà et là, se lèvent, se baissent,

MÉPHISTOPHÉLÈS.

C'est une assemblée de sorcières.

FAUST.

Ils sèment et consacrent,

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Passons ! Passons ! (1).

(1) « Cette scène, dit M. Büchner, renferme évidemment un souvenir de la célèbre ballade : *Lénore*, de Bürger, presque contemporaine des premières scènes de *Faust.* » Cette ballade, traduite par G. de Nerval a bien pu inspirer Berlioz : « A-t-elle peur, ma mie ?... Où volent ces nuées de corbeaux ? Ecoute... c'est le bruit d'une cloche ; ce sont les chants des funérailles, ce sont les chants des funérailles... Hourra ! hourra !..... ; et puis, en avant, hop ! hop ! hop !.... — Ah ! laisse donc les morts en paix ! — Tiens ! tiens ! vois-tu s'agiter, auprès de ces potences des fantômes aériens, que la lune argente et rend visibles ? »

M. L. Ménard, au sujet de ce même passage, croit que l'on peut reconnaître sans témérité. « dans cet épisode ainsi modifié la trace d'une de ces impressions toutes personnelles que Berlioz se plaisait à faire revivre sous la forme musicale. Nous savons par lui-même quelle émotion lui avait causée dans sa jeunesse

Au lieu de conduire Faust auprès de Marguerite, Méphistophélès l'entraîne en enfer. L'arrivée du nouveau damné est saluée par un chœur infernal *(Pandæmonium)* pour lequel Berlioz a employé une langue *que Swedenborg appelait la langue* infernale (1) *qu'il croyait en usage chez les démons et les damnés.*

L'Epilogue nous ramène sur la terre, puis nous transporte au ciel où les chœurs angéliques célèbrent l'arrivée de *l'âme naïve* de Marguerite

Que l'amour égara.

---

la procession des Rogations, *le cortège arrêté au pied d'une croix de bois orné de feuillage..... sa marche lente..... sa mélancolique psalmodie* (Voir le récit vivement senti que M. Hippeau s'est plu à reproduire dans *Berlioz intime,* p. 185). » (L. Mesnard, *Hector Berlioz*, dans *l'Indépendance musicale*, n° 15, octobre 1887, p. 454, en note).

On trouverait un rapport plus direct peut-être entre les dernières lignes de la *Scène aux Champs* de la *Symphonie fantastique,* une interprétation musicale admirable et celles de ce poétique *eidylion* en prose (Voir *Le Cycle Berlioz : la Symphonie fantastique).*

(1) Cette langue *infernale,* Berlioz l'avait déjà employée dans le *Chœur d'ombres,* de *Lélio* ; mais, plus tard, il adapta à ce chœur *des paroles françaises réservant l'emploi de la langue inconnue pour le pandæmonium de la* Damnation de Faust *seulement (Mém.* I, p. 284, note 1).

Cette dernière scène, à peine indiquée dans les derniers vers du drame de *Faust*, beaucoup plus accessible au musicien qu'au poète, lui permet de laisser l'auditeur sur une impression douce de pardon et de béatitude infinie, après l'avoir ému par la passion terrestre et lui avoir fait entrevoir l'expiation infernale.

Berlioz, on le voit, suit de très près son modèle avec lequel un commerce incessant l'avait mis en communion intime. On peut dire qu'il s'est fait l'âme allemande, et cette âme allemande, pour laquelle il avait, d'ailleurs, tant d'affinités, se reflète à chacune des pages de sa légende dramatique.

Laissant de côté, à dessein, le second *Faust*, — contrairement à Schumann, — il s'en tient, pour le fond, au vieux récit légendaire qui livre son héros aux flammes de l'enfer : d'où le titre de *Damnation de Faust (Faust's Verdammung)* qu'il adopte définitivement. Cela est plus conforme à ce génie heurté qui recherche, toujours et à tout prix, les plus violents contrastes, à ce génie *romantique*, en un mot ; il peut

ainsi faire succéder l'*Epilogue* céleste à l'infernal *Pandæmonium*.

Berlioz, au surplus, semble ne se préoccuper que médiocrement de mettre dans son œuvre une philosophie originale ; il prend le drame tel que Gœthe le lui transmet : aussi bien ne le recréerait-il pas autrement. La conception du poète le satisfait pleinement. Mais ce qu'il emprunte surtout à Gœthe, et ce qu'il rend, développé magnifiquement, c'est le sentiment, d'une intensité inouïe, de la grande, et belle, et toute puissante Nature : sentiment calme d'abord, comme la douce aurore printanière de la première scène, quand la nature s'éveille, et qui atteint son paroxysme dans la panthéiste et sublime *Invocation* (1) de la deuxième partie. Là, Berlioz a mis toute son âme de montagnard, tout le débordant enthousiasme, — tout le *spleen* moderne des « enfants du siècle » (2) — qu'il ressentait à la

(1) « Il n'a pas été fait, en musique, de plus beaux commentaires sur le personnage de Faust. » (A. Ernst, l'*Œuvre dramatique d'H. B.*, p. 151, au sujet de ces deux mêmes scènes).
(2) Voir Hippeau, *B. intime* (chap. I et V).

vue d'un grand paysage, et aussi cet amour immense pour la Nature *impénétrable et fière* (1), pour ces *altières montagnes* des Alpes aux neiges éternelles, dans le *sein tout-puissant* desquelles il vécut ses vingt premières années.

Voilà où gît la plus grande originalité de Berlioz (en ce qui concerne la *Damnation de Faust*); et toute la philosophie de cette épopée musicale peut se résumer en deux mots : *Panthéisme* et *Pessimisme.*

(1) Jusqu'aux derniers jours de sa vie, la Nature fut pour Berlioz comme nn dieu qu'il adora sans défaillance.

Vous êtes donc en train de faire fondre les glaciers en composant vos Niebelungen, écrivait-il à Richard Wagner en 1855..... *Cela doit être superbe d'écrire ainsi en présence de la grande nature !..... Voilà encore une jouissance qui m'est refusée !...*

Les beaux paysages, les hautes cimes et les grands aspects de la mer m'absorbent complètement, au lieu de provoquer chez moi la manifestation de la pensée. Je sens alors et je ne saurais exprimer. (Lettre du 10 sept. 1855). Dans une lettre à Ferrand datée de *Hanovre, 13 novembre 1853*. il écrit, en revenant de visiter les sommets du Harz : *Je ne vis jamais rien de si beau : quelles forêts ! quels torrents ! quels rochers ! ce sont les ruines d'un monde... Je vous cherchais, vous me manquiez sur ces cimes poétiques. J'avoue que l'émotion m'étranglait.*



Le Cycle Berlioz

IV

LA

PARTITION



IV

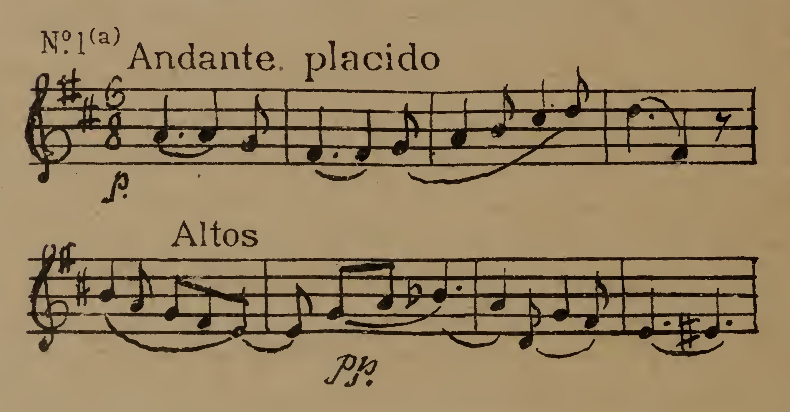
LA PARTITION

PREMIÈRE PARTIE

(Plaines de la Hongrie)

SCÈNE I. FAUST *seul dans les champs au lever du soleil.* — Nulle ouverture, nul prélude ne précède ce premier tableau, mais seulement

quelques mesures à 6/8 dans lesquelles les altos exposent *dolce ed espressivo* la phrase lente, en *ré* majeur (N° 1 (*a*), sur laquelle toute cette première scène est construite, et qui souligne merveilleusement les paroles de Faust saluant le retour du printemps. Cette phrase qui chante



le calme impassible de la Nature à son réveil, tandis que Faust, solitaire, promène dans les champs son invincible ennui, s'élève peu à peu, est reprise ensuite à l'octave supérieure par les violons, éclatante comme les premières lueurs d'un beau jour, puis, s'apaise, et

disparaît ; le bruit à peine perceptible que fait le vent frais du matin s'entend seul, murmuré par les violons, les altos et les basses en de longues gammes *pianissimo :*

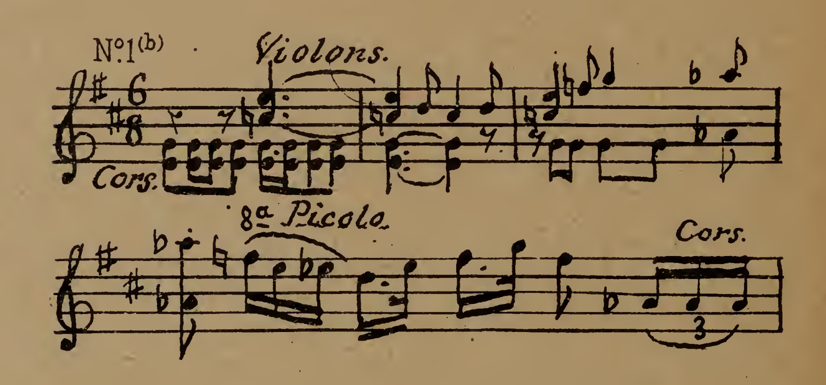
Je sens glisser dans l'air la brise matinale,
De ma poitrine ardente un souffle pur s'exhale.
J'entends autour de moi le réveil des oiseaux,
Le long bruissement des plantes et des eaux,

dit Faust qui se croit, pour un instant, libre de tout souci. La solitude immense des champs semble l'avoir apaisé.

Ah ! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes !

Comme pour peindre cet isolement, le seul cor anglais, dans le calme profond de l'orchestre, accompagne la voix de Faust, tantôt à la tierce inférieure et tantôt à la tierce supérieure. Il reprend sa promenade un moment interrompue par la contemplation de la nature. Mais l'orchestre s'agite de nouveau. La

paix, à peine entrée, a déjà fui l'esprit inassouvi du docteur. Le motif initial s'attache à ses pas, repris *pianissimo* par les cors et les bassons sous le bruissement scintillant des flûtes qui vont s'en emparer avec les violons, et le redire un peu plus fort mais déformé, brisé, plus triste, tandis que des notes aiguës de petite flûte, (N° 1 (*b*)



suivi d'appels de cor, coupant chaque reprise, font pressentir la *Ronde des paysans* et la fanfare de la *Marche hongroise, qui sont bientôt entendues en entier. Ce sont de lointaines rumeurs agrestes et guerrières qui commencent à troubler*

le calme de la scène patorale (1). Ces sons agrestes et guerriers se précisent de plus en plus, tandis que le motif pittoresque initial est répété dans sa première forme par les violons, violoncelles et contre-basses, puis par un dernier *tutti* lancé fortissimo, en *ré majeur*, en *sol majeur* enfin, avant de laisser la *Ronde des paysans* envahir définitivement l'orchestre.

SCÈNE II. *Ronde des payans* (2). — Accompa-

(1) Note de la partition.

(2) Dans la partition des *Huit scènes*, la *Ronde des paysans* qui porte le numéro 2, et qui est intitulée comme dans la traduction de Gérard de Nerval : *Paysans sous les tilleuls (Bauern unter den Linden)*, a pour épigraphe ces mots de Capulet dans *Roméo et Juliette* :

Who'll now deny to dance ? she that makes dainty ? I'll swear hath corns.

En marge la note suivante : *Gaieté franche et naïve*, indique le caractère de ce morceau qui a été baissé d'un son pour entrer dans *la Damnation* ; et se composait de quatre couplets identiques musicalement.

On peut remarquer dans les strophes de cette ronde plusieurs fautes de prosodies assez grossières, ayant pour cause la difficulté d'accommoder les vers au rhythme choisi par le musicien. Dans la première le cinquième vers se trouve former trois groupes de syllabes stropher : *sautant com-me des-fous* ; et dans la troisième, le même vers pareillement : *Et tout al-lait son-train.*

gnés par les cordes, dans un mouvement à 6/8 deux fois plus rapide que le précédent, les seconds soprani commencent chacun des deux premiers couplets, puis les autres voix entrent successivement : premiers soprani, ténors et basses, pour chanter le refrain qui se termine *forte* accompagné par les bassons et les cuivres. Le *presto* à 2/4, très vif, qui suit chaque couplet est accompagé lourdement par les violoncelles et contre-basses qui tiennent les deux notes *sol* et *ré*, ainsi que les voix de basses.

Lorsque les voix se sont tues une première fois, les violons redisent le premier motif en *sol majeur*.

FAUST.

Quels sont ces cris ? Quel est ce bruit lointain ?

Le *presto* se fait entendre de nouveau, plus bruyant, en *ré mineur*, et Faust, toujours accompagé du même motif reprend :

Ce sont des villageois au lever du matin
Qui dansent en chantant sur la verte pelouse.
De leur bonheur ma misère est jalouse.

Et la ronde au loin recommence avec les chants, le second couplet identique au premier pour la disposition des voix et l'accompagnement ; le troisième commencé par les ténors, et continué par les basses. Les voix de femmes n'entrent qu'au *tutti* final que le timbre des cuivres vient renforcer de son éclat. Le *presto* jette une dernière fois aux échos de la plaine les notes vives qui recouvrent son rhythme pesant ; et, comme dans un drame de Shakespeare, la scène subitement se transporte dans *une autre partie de la plaine. Une armée s'avance.*

Scène iii. *Marche hongroise.* — Soutenu par un trémolo des cordes, le récitatif de Faust qui précède cette marche, est interrompu par les sonneries, d'abord lointaines, des trompettes. Après ce vers :

> Tout cœur frémit à leur chant de victoire,

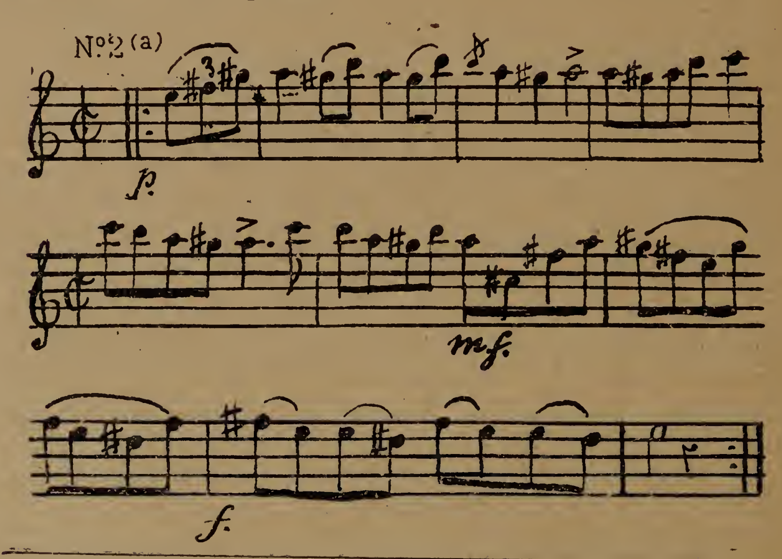
un *crescendo* formidable sur l'accord de *fa majeur* se fait entendre, qui se termine dans un roulement de tambour.

Et au milieu du silence :

Le mien seul reste froid, insensible à la gloire,
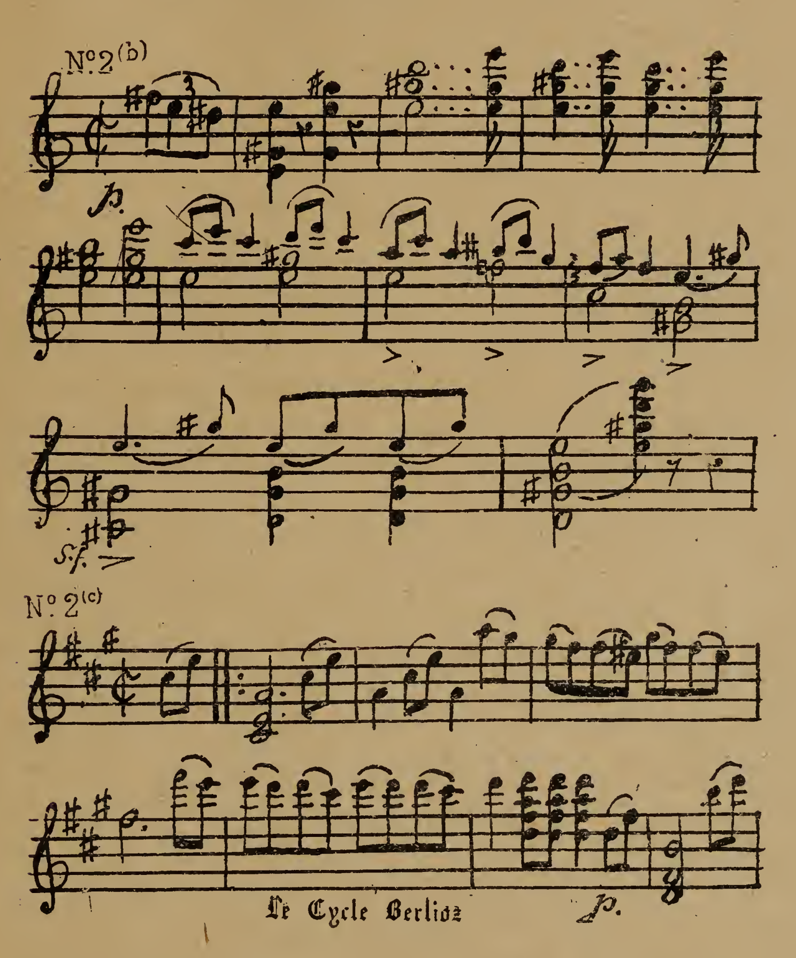
dit Faust, en s'éloignant, tandis que les troupes passent.

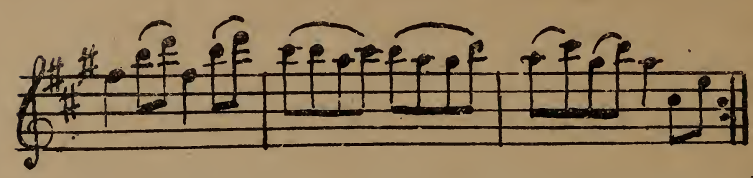
Après une sonnerie de trompettes dessinée sur le rythme des premières mesures de la mélodie, le thème paraît, exécuté piano *par les flûtes et les clarinettes et accompagné par un* pizzicato *des instruments à cordes* (1), Ce thème bien connu se divise en trois parties ; la première (N° 2 *a*), avec cette instrumentation, est exécutée deux fois, *piano.*



(1) H. B., *Mémoires*, II, 212.

La deuxième (*b*), exécutée deux fois également, par les cordes en *pizzicato*, est suivie d'une reprise du premier.





La troisième (*c*), *piano*, confiée comme la deuxième aux cordes seules, est, comme les précédentes, répétée. Suit un *forte* où les cuivres commencent à se faire entendre répétant des fragments des motifs déjà entendus. Mais au lieu de s'en tenir à ces thèmes connus et de les traiter comme on l'avait fait jusqu'alors, Berlioz a intercalé une grande page symphonique et descriptive qui ajoute encore à l'effet grandiose de cette marche.

Sous un dessin de violons, analogue à celui qui sert d'accompagnement au troisième thème (*c*), *pianissisimo* d'abord, *des fragments du thème* (du thème *a*) *reparaissent*, *entrecoupés de notes sourdes de grosse caisse imitant des coups de canon lointains* (1); mais peu à peu le bruit se rapproche; les violoncelles, les

(1) H. B., *Mémoires*, II, 212.

bassons et les contrebasses alternent avec les violons, plus aigus, qui lancent ces quatre premières notes de la marche ; les petites flûtes les sifflent ; le canon tonne à coups répétés ; à la basse, maintenant, s'essoufflent et hurlent les trombones unis aux ophicléides et aux tubas, préparant la rentrée dans un *tutti* tumultueux et triomphal, du premier thème, où, *l'orchestre déchaîné dans une mêlée furieuse lance son* fortissimo *si longtemps contenu* (1). La marche s'achève sur cette reprise, en *la* majeur, ponctuée de coups de cymbales, bruyante, brillante et victorieuse, comme après une mêlée sanglante où se heurtèrent des peuples.

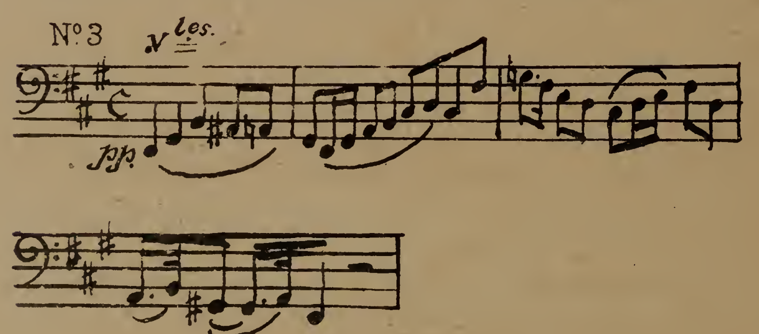
(1) H. B., *Mémoires*, II, 212.



Deuxième Partie

(Nord de l'Allemage).

Scène iv. Faust, *seul, dans son cabinet de travail.* — Comme au début de la première partie, quelques mesures suffisent à peindre la solitude et l'ennui où Faust est toujours plongé. Une phrase plaintive (*largo sostenuto*), est gémie par les violoncelles, reprise en fugue par les seconds violons, à la quinte supérieure, et redescend aux bassons qui accompagnent à l'unisson la voix de Faust (N° 3) :
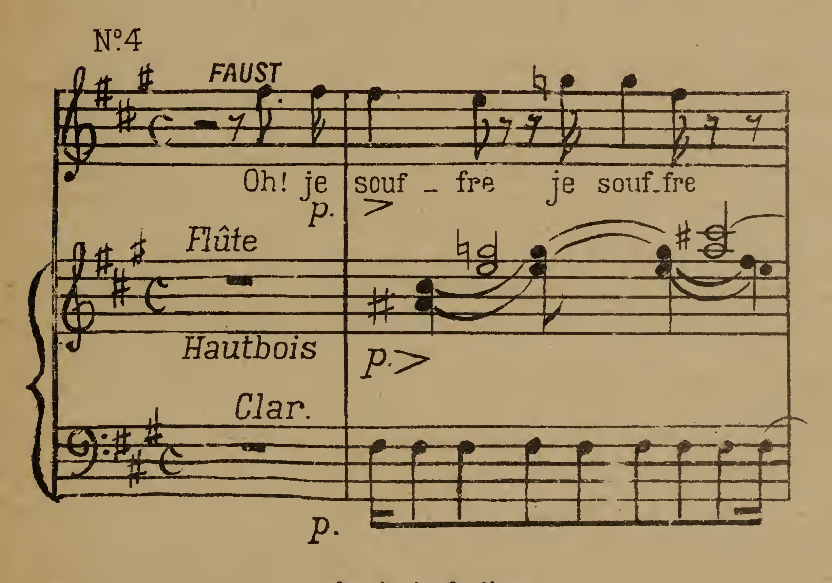


Sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes
Où m'a suivi l'ennui.

Les violons maintenant la redisent, toujours accompagnés par les bassons lugubres, et sur ces mots :

Oh ! je souffre !

un accord dissonnant déchire l'orchestre comme un cri de douleur surhumain que le timbre aigu de la flûte et du hautbois souligne, avec, à la basse, le *fa dièze* tenu par la clarinette.

..... Je souffre et la nuit sans étoiles,
Qui vient d'étendre au loin son silence et ses voiles.



Le Cycle Berlioz

La clarinette seule est restée, pleurant avec la voix de Faust, entrecoupée de sanglots; et sur la fin du dernier vers (*et ses voiles*), des accords religieux, tenus par les violoncelles et les contre-basses, semblent faire descendre sur lui l'apaisement. Mais la mélodie plaintive se fait entendre de nouveau aux altos, tandis que les flûtes lancent de douloureuses notes, brèves, aiguës.

> O terre, pour moi seul tu n'as donc plus de fleurs?
> . ,.. Allons, il faut finir!

Et désespéré, Faust va succomber à la tentation trop forte d'en finir avec la vie. Il saisit la coupe qui contient le poison, mais, au moment où presque joyeux, il la porte à ses lèvres, le chant de la fête de Pâques *Oster Hymne*) résonne à ses oreilles (1).

(1) Ce *Chant de la Fête de Pâques* qui porte le numéro 1 dans les *Huit scènes de Faust* y a pour épigraphe ces mots d Ophélie : *Heavenly powers, restore him!*. (*Hamlet*, III, 1, 148).

Caractère religieux et solennel, dit une note. Ce morceau a subi peu de changements en entrant dans *la Damnation*. Le principal consiste dans l'adjonction de quelques mesures, tout à la fin, sur le mot *Hosanna!* En outre, le chant, confié aux voix de femmes,

Un *pizzicato* de violoncelles et contre-basses fait entendre comme un son lointain de cloches. Des voix de femmes chantent la résurrection du Sauveur :

Christ vient de ressusciter !

auxquelles se joignent les voix mâles des fidèles qui portent leurs joies et leurs douleurs au trône du Très-Haut. Le cantique, d'une gravité religieuse, rappelle à Faust d'anciens souvenirs. « Par ces chants dont mon enfance fut bercée, dit-il dans le poème de Gœthe, je me sens rappelé à la vie. Autrefois, le baiser de l'amour céleste descendait sur moi, pendant le silence solennel du dimanche ; alors, le son grave des cloches me berçait de doux pressentiments, et une prière était la jouissance la plus ardente de mon cœur..... (1) » Et tandis que le chant pieux résonne soutenu par les

était primitivement marqué aux ténors Dans ce chœur, si bien traité au point de vue musical, et avec tant d'expression (dans les premiers vers notamment), on doit remarquer, comme dans la *Ronde des Paysans*, des fautes de prosodie. Les huitième et neuvième vers se trouvent ainsi coupés par le rhythme musical :

Ses disciples fi-dèles lan-guissent ici-bas.
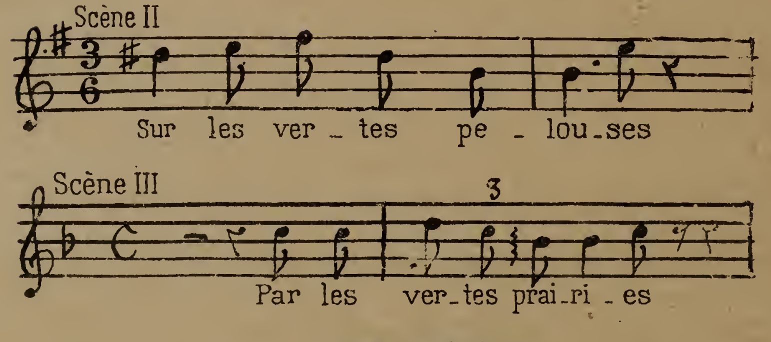
(1) Gœthe, *Faust*, I, 1.

flûtes, hautbois, clarinettes et cors, de nouveau, très *piano*, Faust sent un peu d'espoir renaître en son cœur,

> La pure jouissance,
> D'errer et de rêver
> Par les vertes prairies (1)
> Aux clartés infinies
> Du soleil du printemps.
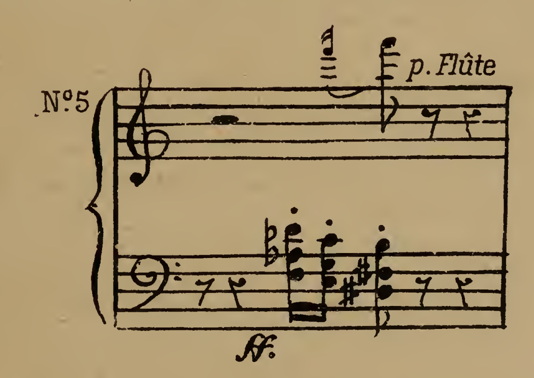
L'hymne s'achève par un triple « Hosanna » accompagné doucement par les flûtes et les clarinettes et les harpes *decrescendo* ; et sous un trémolo de violons, les cloches lointaines jettent leurs dernières notes au milieu du silence.

(1) Sur ce vers revient une réminiscence de la scène II.



Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis! (1)

s'écrie Faust ; et il va s'abîmer dans une muette prière quand, à l'instant, brusques, frappés *fortissimo* par les cuivres et les bassons éclatent avec une note aiguë de petite flûte et un coup de cymbale, trois accords rapides et brefs (N° 5) annonçant l'apparition inattendue



(1) La *terre* m'a reconquis ! » dit le texte de Gœthe :

O tönet fort, ihr süszen Himmelslieder !
Die Thræne quillt, die Erde hat mich wieder !

(Gœthe, *Faust*, I, 1).

de Méphistophélès. (1).

Scène v. — *Apparition de Méphistophélès.* — Sur un *trémolo* grave et doux des violons, Méphistophélès, ironique, son rire dédaigneux aux lèvres, parle :

O pure émotion, enfant du saint parvis....

Des éclats de trombones unis aux bassons hachent ses paroles mordantes qui ramènent le trouble dans le cœur de Faust étonné :

Qui donc es-tu, toi, dont l'ardent regard
Pénètre ainsi que l'éclat d'un poignard ?...

Méphistophélès

Vraiment ? Pour un docteur, la demande est frivole.

Un rapide trait de violons et d'altos précède chacune de ces phrases.

Je suis l'esprit de vie... et c'est moi qui console...

(1) Chaque fois que Méphistophélès apparaîtra ou parlera désormais, sa présence ou ses paroles seront précédées de trois accords rapides, en doubles-croches, analogues à ceux-ci.

et semble éveiller la curiosité du docteur, l'inviter à quitter ses bouquins (1). Comme une vision de la liberté a pénétré avec Méphistophélès dans le triste et froid studio médiéval.

..... Viens! suis-moi! change d'air!

FAUST

J'y consens!

MÉPHISTOPHÉLÈS

Partons donc! Pour connaître la vie!
Et laisse le fatras de ta philosophie!

Après un long trait ascendant de violons, quelques mesures *allegro* peignent avec vivacité la fuite vertigineuse, fantastique, des deux compagnons qui, d'un coup d'aile, traversant les airs, se trouvent au bout d'un instant dans la taverne d'Auerbach à Leipzig.

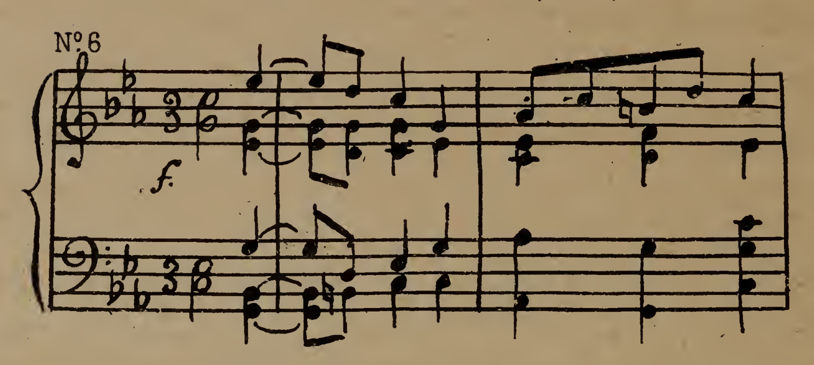
SCÈNE VI. — *La cave d'Auerbach à Leipzig (Auerbach's Keller in Leipzig)).* — L'orchestre

(1) L'accompagnement de ces paroles:

Triste comme le ver qui ronge tes bouquins

et qui consiste en une longue tenue des flûtes, hautbois et bassons, est à noter pour son effet des plus pittoresque.

indique les premières mesures à trois temps du chœur des buveurs *(allegro con fuoco)* qui va bientôt se faire entendre. (N° 6)



A boire encor du vin du Rhin !

clament les voies avinées.

> Voici, Faust, un séjour de folle compagnie.
> Ici, vins et chansons réjouissent la vie.

Les instruments à vent exposent alors, dans un mouvement *allegretto, un peu moins vite que le précédent et lourdement*, un motif de trois mesures qui reparaîtra (Scène VII) dans le *Chœur des Etudiants*.

Les buveurs entonnent alors le chœur à qua-

tre parties, accompagnés à l'unisson par les mêmes instruments, joints aux violoncelles et contrebasses, aux ophicléides et aux tubas, ce chœur, écrit en *ut mineur* module en *mi bémol majeur* et s'arrête un moment en *si bémol majeur* ; puis, le motif repris en *si bémol mineur*, les voix répètent le premier thème en *si bémol mineur* et *ré bémol majeur*, et après un passage en *ut majeur*, redisent une dernière fois la première partie du chœur dans le ton d'*ut mineur-mi bémol majeur*, qui peint de la façon la plus saisissante, la plus *naturaliste*, l'ivresse tumultueuse de l'assemblée.

Qui sait quelque plaisante histoire ?

demandent quelques-uns (premiers ténors).

En buvant le vin est meilleur.
— A toi Brander !

répondent les seconds ténors ;

Il n'a plus de mémoire

déclare un autre groupe de voix (premières basses).

BRANDER, *ivre*

J'en sais une et j'en suis l'auteur

Tous

Eh ! bien donc, vite !

Bran..er

Puisqu'on m'invite (1),
Je vais vous chanter du nouveau !

Le silence se fait. Les violons attaquent vigoureusement (*allegro*) la gamme ascendante de *ré majeur*. Et rhythmée, comme par les titubations inégales d'un homme ivre, accompagnée d'abord par les cordes, les flûtes et les hautbois colorée par les sons grotesques de quatre bassons, la *Chanson du Rat*, va, vient, court, zigzague, serpente avec fantaisie durant trois couplets que les assistants terminent par cette même gamme de *ré majeur* que les violons ont lancée, bruyante, au début (2).

Et pour accentuer la folie de la chanson, des

(1) Des notes très graves de basson accentuent ces paroles et peignent vraiment l'ivresse de Brander.

(2) La *Chanson du rat*, dans la partition des *Huit scènes*, à pour sous-titre : *Ecot de joyeux compagnons*. Elle porte en épigraphe ces paroles d'*Hamlet* :

How now ! a rat ? dead, for a ducal, dead.
(*Hamlet*, III, IV, 24).

et l'indication marginale suivante : *Joie grossière et désordonnée.* Elle n'a subi que peu de modifications en passant dans *la Damnation de Faust.*

voix de basses, profitant d'un moment de silence, psalmodient :

Requiescat in pace. — *Amen!* répond le chœur entier.

Ces accords graves éveillent en Brander une idée point banale.

> Pour l'*amen* une fugue, une fugue, un choral !
> Improvisons un morceau magistral !

Méphistophélès, à mi-voix, dit à Faut, resté silencieux dans un coin de la taverne :

> Ecoute bien ceci. Nous allons voir, docteur,
> La bestialité dans toute sa candeur.

Et les voilà reprenant, dans un mouvement plus large, le thème de la Chanson du Rat, *et faisant une vraie fugue scolastico-classique, où le chœur tantôt vocalise sur* a, a, a, a, *tantôt répété rapidement, avec accompagnement de tuba, d'ophicléide, de bassons et de contre basses. Cette fugue est écrite selon les règles les plus sévères du contre-point, et malgré la brutalité insensée de son style et le contraste impie et blasphématoire établie à dessein entre l'expression de la musique et le sens du mot* amen, *l'usage de*

ces horribles caricatures étant admis dans toutes les écoles, le public n'en est point choqué et l'ensemble harmonieux qui résulte du tissu de notes, dans cette scène, est toujours et partout applaudi (1)..... Ce morceau vraiment *magistral*, comme le désire Brander, est véritablement une page de critique musicale en action (1).

Le thème, toujours en *ré majeur*, paraît d'abord chanté par les premières basses et par

(1) H. B. *Les Grotesques de la Musique*, p. 31.

(1) A plusieurs reprises, Berlioz, dans ses écrits, revient sur ces fugues qu'il avait, mainte fois, eu l'occasion d'entendre chanter en Allemagne. Dans la sixième lettre de son *Voyage en Allemagne*, il parle de sa *terreur des gigues d'orgue ou des fugues sur le mot* amen..... (*Mém.* II, 251). *C'est en réalité, vous le savez tous, le plus abominable et le plus indécent des contre-sens*, écrit-il dans les *Soirées de l'Orchestre*, p. 402. Il ne pouvait trouver plus belle occasion de ridiculiser cette habitude chère aux Kapellmeister allemands. Gœthe fournissait du reste la situation. Mais la satire de Berlioz a-t-elle porté ? La fin de l'article des *Grotesques de la Musique*, cité plus haut, peut faire croire qu'elle ne fut pas comprise de son temps. Pendant la deuxième exécution de sa légende dramatique, à Dresde, *un amateur*, dit-il, *vint me trouver dans un entr'acte*. Le récitatif de Méphistophélès sans doute, *lui avait donné à réfléchir, car m'abordant avec un timide sourire :*

— *Votre fugue sur* amen *est une ironie, n'est-ce pas ?* C'est une ironie ?

— Hélas ! Monsieur, j'en ai peur !
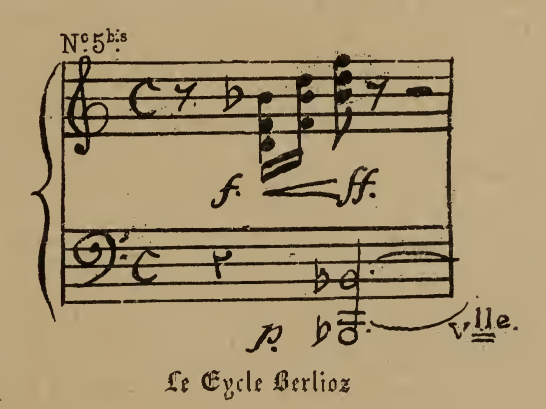
Il n'en était pas sûr ! ! !

....

(H. B. *Id., ibid.*, p. 32). Cf. *Appendice III*, à la fin de ce volume.

Brander lui-même ; le tuba et le basson les accompagnent à l'unisson. A la troisième mesure, à la quarte supérieure, selon la règle, il est repris par les deuxièmes ténors, puis une mesure et demie plus loin, par les deuxièmes basses ; enfin, à la sixième mesure, par les premiers ténors. L'ensemble se déroule alors, lent et majestueux, jusqu'à la cadence et à l'accord final *vraiment religieux*, ainsi que le déclare Méphistophélès dans le récit suivant, qu'annoncent trois accords rapides, sonores (comme à la scène v), des cuivres et d'un coup de cymbale, avec les flûtes, le hautbois et la clarinette et soutenu à la basse par les cordes (N° 5 *bis*).

Toujours mordant, le Méchant, amusé lui-



même intérieurement de l'effet qu'il va produire aux yeux des buveurs, s'adresse à eux en ces termes :

Vrai dieu ! messieurs, votre fugue est fort belle
Et telle
Qu'à l'entendre on se croit aux saints lieux !
Souffrez qu'on vous le dise.
Le style en est savant,
Vraiment religieux.
On ne saurait exprimer mieux
Le sentiment pieux
Qu'en terminant ses prières
L'Eglise en un seul mot résume. Maintenant,
Puis-je à mon tour riposter par un chant
Sur un sujet non moins touchant
Que le vôtre ?

Le chœur des buveurs, très court, exprime à merveille l'effroi que leur cause cet *homme pâle* au *poil roux* que personne n'avait encore remarqué (1).

L'assemblée, cependant, lui donne la parole, et après une courte ritournelle des violons qui

(1) L'accompagnement, à l'unisson, du vers :

Ah ! qu'il est pâle !

emprunte au timbre voilé des sons bouchés de quatre cors soutenus pendant plus de deux mesures une couleur étonnante d'un très puissant effet.

vont l'accompagner, en *pizzicati*, durant les trois couplets unis par cette même ritournelle, Méphistophélès entonne cette chanson de la puce qui, dit un commentateur (1), « fait la satire du favoritisme et des règnes de camérilla, si fort répandus dans les cours européennes du siècle dernier... » A chacune de ces trois strophes, l'orchestration varie, très expressif et très fin commentaire des paroles. Le chœur, mis en gaieté, et tout à fait revenu de sa frayeur, applaudit bruyamment et répète le dernier vers de la chanson.

Quand une puce nous pique
Ecrasons-la soudain ! (2)

Tout se tait. Deux accords confiés aux instruments à cordes, lents et tristes, détournent sans transition l'attention de cette scène de

(1) M. Büchner, dans son édition déjà citée de *Faust*, p. 102. M. Büchner est-il bien sûr que le favoritisme ait disparu avec le XVIIIe siècle ?

(2) Dans les *Huit scènes de Faust*, le No 5 *(Histoire d'une Puce)*, a pour épigraphe ces paroles d'Hamlet :

Miching mallecho : it means mischief
(*Hamlet*, III, II, 148).

Les mots suivants en donnent la caractéristique : *Raillerie amère*. Rien n'y a été modifié.

brutale ivresse. Faust, qui ne prononça pas un mot depuis son entrée dans la cave d'Auerbach, Faust, écœuré, dégoûté, dit à son guide :

Assez, fuyons ces lieux où la parole est vile,
La joie ignoble, et le geste brutal (1).
N'as-tu d'autres plaisirs, un séjour plus tranquille
A me donner, toi, mon guide infernal ?

MÉPHISTOPHÉLÈS

Ah ! ceci te déplaît ? Suis-moi !....

Le trait de violon qui, une première fois dépeignit la fuite aérienne des deux compagnons pour la taverne de Leipzick, reparaît ici, dans le même mouvement que tout à l'heure, mais en *ré mineur* au lieu de *mi majeur*, et toujours suivi de la phrase saccadée qui précéda leur arrivée. Mais, au lieu de s'enfler jusqu'aux hurlements de gens ivres, elle vient s'éteindre *decrescendo* dans le murmure des violons légers qui disent maintenant la calme solitude matutinale d'une vaste prairie, aux
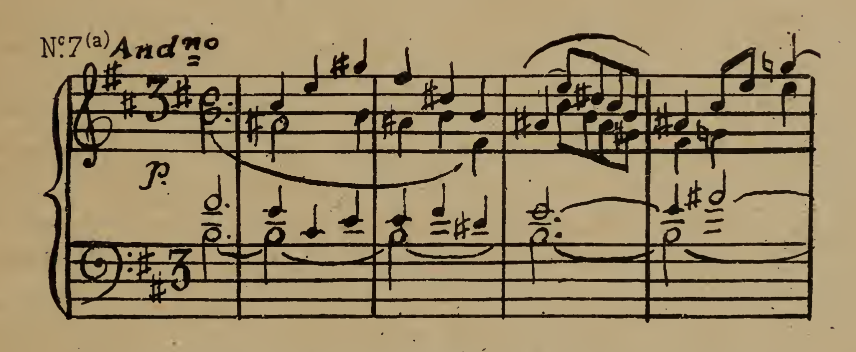
(1) De même, chez Gœthe, où la scène, plus longue, se termine sur le miracle de Méphistophélès faisant couler le vin des tables. Faust ne prononce guère que ces mots : « J'ai envie de m'en aller. »

Ich hætte Luft nun abzufahren.
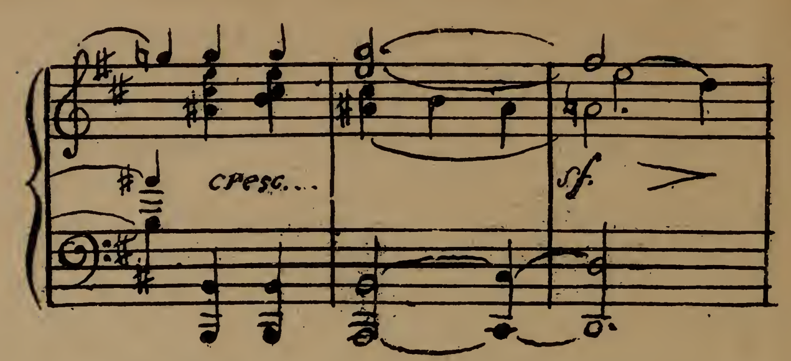
bords d'un fleuve, large et paisible, embrumé encore ; çà et là des groupes de saules épandent leurs chevelures grises, où voltigent seulement les oiseaux tôt éveillés qui troublent, de leurs gazouillements, le silence de la grande Nature.

Sous la fine broderie des violons, les flûtes, les hautbois et les clarinettes jettent aux échos leurs trilles joyeux et sonores (1).

La mélodie enchanteresse, qui va bercer Faust dans des rêves heureux, apparaît, bientôt dans sa première forme, exposée par les violons (*andantino*), se ralentit, poursuivie par les altos. C'est le thème du *Chœur des Gnômes et des sylphes* (N° 7 *a*), sur lequel est construit

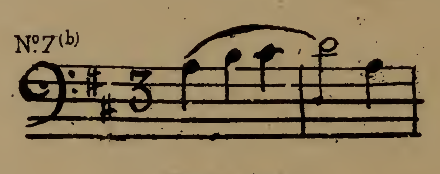


(1) Comparez à ce passage descriptif, la scène des Jardins d'*Armide.*



le récit majestueux de Méphistophélès et qui, après le chœur, dans une dernière transformation, deviendra la *valse des sylphes.*

Scène vii. — *Bosquets et prairies aux bords de l'Elbe.* — L'*andantino*, à trois temps, commencé en *si majeur*, a modulé insensiblement en *si mineur* et maintenant le thème s'établit définitivement en *ré majeur* ; cette tonalité et aux bassons donne aux accords des cuivres graves qui accompagnent l'air de Méphistophélès, (N° 7 *b*) très *piano*, un éclat voilé, une



puissance d'expression inouïe qui s'allie parfaitement avec la voix de basse (1).

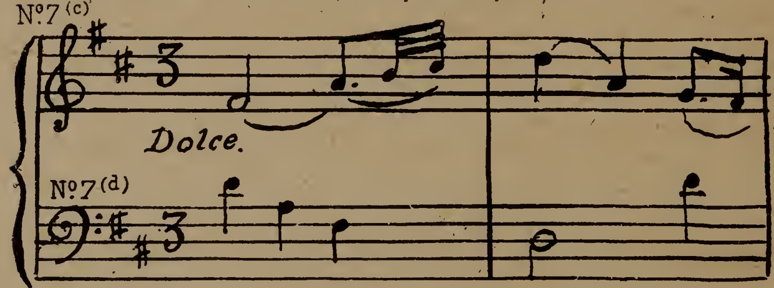
Voici des roses
De cette nuit écloses.
Sur ce lit embaumé.
Dors, mon Faust bien-aimé,
Repose.
Dans un voluptueux sommeil,
Où glissera sur toi plus d'un baiser vermeil,
Où des fleurs pour ta couche ouvriront leurs corolles.
Ton oreille entendra de divines paroles.
Ecoute. Les esprits de la terre et de l'air
Commencent pour ton rêve un suave concert.

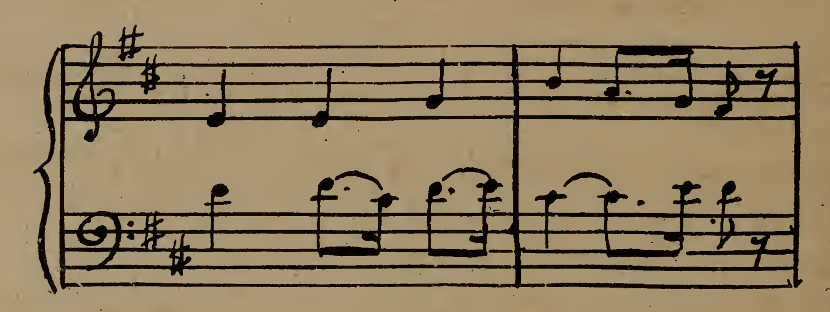
Faust va s'endormir sur son lit de roses. Un *trémolo* de flûtes et de violons prolonge la dernière note de l'air de Méphistophélès, *pianissimo*. Les gnômes et les sylphes, de leurs retraites embaumées, accourent auprès de lui pour le bercer de leurs « divines paroles. » Un trémolo d'altos, de clarinettes, de flûtes, de hautbois et de bassons dépeint cette agitation des êtres impalpables,

(1) Berlioz a traité d'une façon analogue le récit du Cardinal au dernier acte de *Benvenuto Cellini;* récit dont il a tiré un si grand parti en écrivant l'ouverture bien connue de cet opéra. (Voir : *le Cycle Berlioz : Benvenuto Cellini*).

Dors, heureux Faust, dors.

Les seconds soprani (sylphes), accompagnés par le cor anglais et les premiers ténors (gnômes), avec les bassons, commencent ce chœur pendant lequel « songes d'amour vont enfin charmer » Faust. (Nos 7 *c* et 7 *d*).





Les seconds ténors et secondes basses leur répondent ; puis les premiers violons, à l'octave

supérieure, reprennent, avec les premiers soprani, le motif berceur, interrompu toujours par les flûtes, les premières basses avec Méphistophélès chantent alors la partie tout à l'heure confiée aux ténors (N° 7 *d*); et les voix les unes après les autres le redisent, de plus en plus doux. Il se modifie, un instant, chanté en *fa dièze mineur*, et plus fort par les premiers sopranis et seconds ténors, avec les premiers violons, cependant que Faust à demi endormi prononce sur le même motif ces mots :

Ah ! sur mes yeux déjà s'étend un voile !

Mais petit à petit, à mesure que le sommeil s'insinue dans ses membres fatigués, la mélodie s'élève, devient plus majestueuse, chante les « sites ravissants » dont « la campagne se couvre. »

La mesure ici se divise en trois groupes de six notes que les voix alternativement se partagent, et qui forme comme une trame légère à la mélodie grave et lente des basses.

Vois ces amants.

MÉPHISTOPHÉLÈS

Une beauté les suit.
Faust, elle t'aimera.

FAUST, *endormi*

Margarita !

Le motif initial, maintenant triomphe, aux premiers violons qui le chantent en *la majeur*, *forte*. Tout le chœur à l'unisson s'en empare. Mais, soudain, il s'efface en murmure, accompagné de toutes les voix à l'unisson, confié seulement aux violoncelles et contrebasses.

Le lac étend ses bras
Alentour des montagnes
Dans les vertes campagnes,
Il serpente en ruisseaux.

La voix de Méphistophélès se mêle à la fin de cet *andante*. Les altos répètent alors les premières notes du motif.

Un court allegro à 6/8, dont chaque mesure équivaut à une des mesures à trois temps de l'*an-*

dante précédent, coupe, *forte,* la mélodie berceuse ; il célèbre les plaisirs simples de la danse et des chœurs champêtres. Une dernière fois, toutes les voix, avec Méphistophélès (qu'accompagnent toujours à l'unisson les violoncelles et contrebasses), répètent les dernières mesures de l'*andante*, en *ré majeur* cette fois.

Le lac étend ses flots, etc.

Et jusqu'à la dernière note, à partir de ce passage, le chœur n'est plus qu'un long *decrescendo* ; les violons soutiennent les voix, avec leurs longues gammes de deux octaves, puis, de leurs notes répétées par groupes de quatre. Les cordes graves laissent à peine percevoir les notes avec lesquelles elles suivent les voix de basse.
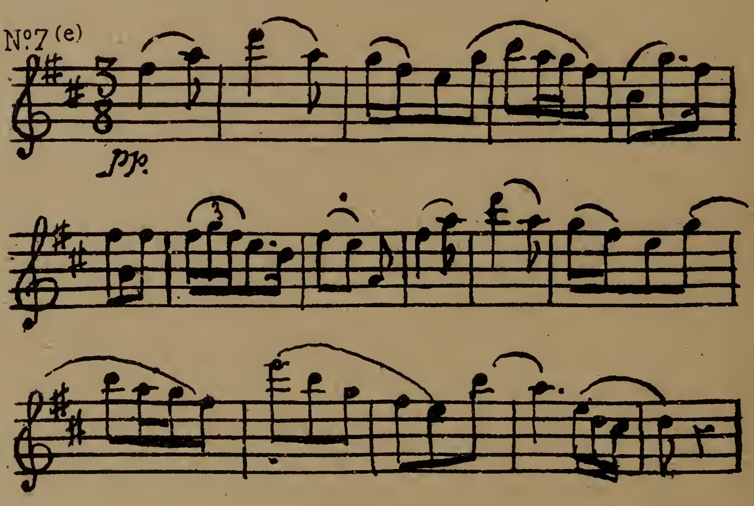
Insensiblement tout rentre dans le silence.

C'est bien, jeunes esprits. Je suis content de vous.
Bercez, bercez son sommeil enchanté. (1)...

commande Méphistophélès.

(1) Gœthe (I, III) :
So recht, ihr luft'gen, zarten Jungen.

Pendant cet enchantement, le nom de « Margarita » s'est échappé deux fois des lèvres de Faust, soupiré en même temps par les harpes. L'enchantement se termine par le ballet aérien des Sylphes qui, sur un rythme de valse, dont la mélodie est une dernière transformation de l'*andantino* que précède la scène VII, dansent prestement autour de Faust, dans la prairie silencieuse. (N° 7 *e*)



Ecrite comme tout ce qui précède, en *ré majeur*, la mélodie de la *valse des Sylphes* est

chantée par les premiers violons, que soutiennent les seconds violons et les altos, tandis qu'à la basse, le violoncelle et la contrebasse en sourdine conservent, comme un bourdonnement imperceptible, le *ré* grave, et que marquent le premier temps de chaque mesure les flûtes et les harpes. Un instant, la danse s'anime, s'émaille des sons plus aigus de la clarinette; et, après ce passage où les premiers violons ont pendant quatre mesures répété la note *la*(1), ce sont les harpes qui s'emparent de l'accompagnement à l'aigu de la mélodie, reprise par les seconds violons très *pianissimo* *(ppp)*. A la fin, les clarinettes jettent quelques sons brillants, derniers éclats de cette valse féerique, et tout bruit s'éteint ; le violoncelle a cessé son léger bourdonnement, et, telles des gouttes de rosée s'égrenant dans le feuillage des arbres, telle la chute d'une feuille morte sur le miroir calme des eaux, les harpes, très gra-

(1) *Les esprits de l'air se balancent quelque temps autour de Faust et disparaissent peu à peu.* (Note de la partition).

ves, pleurent leurs dernières notes; deux coups de timbale résonnent à peine au milieu du silence qu'ils font paraître plus profond encore; une dernière larme des harpes, un dernier froissement de timbale, et deux clarinettes, en tierce, font entendre (accompagnées de la timbale) deux accords, *perdendo (ppp)* dans l'immensité infinie de la solitude.

Un trait rapide des violons *(allegro)* peint soudain le trouble de Faust, s'éveillant en sursaut :

Qu'ai-je vu ? Qu'ai-je vu !
Quelle céleste image ?
Quel ange au front mortel ?
Où le trouver ?
Vers quel autel traîner à ses pieds ma louange ?

MÉPHISTOPHÉLÈS

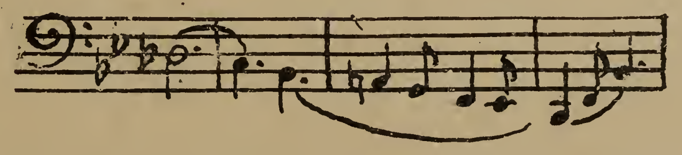
Eh bien ! Il faut me suivre encor
Jusqu'à cette alcôve embaumée
Où repose ta bien-aimée.
A toi seul ce divin trésor.

Les cuivres (trois cors et une trompette), soulignent à la tierce, le second vers de la

réponse de Méphistophélès, remarquablement. Ces paroles insinuantes rendent plus irrésistible encore le désir exaspéré. Des sons qui s'approchent de flûte, de hautbois, de clarinette et de basson, annoncent une troupe en marche.

Scène viii. — *Chœur de Soldats et d'Etudiants*. — La cadence rythmée du *Chœur des soldats* se précise peu à peu dans un prélude à 6/8 *(allegro)*, long *crescendo*, de dix-huit mesures, exécuté par les instruments à cordes, en *pizzicati*, auquel une phrase originale de basson de huit mesures (N° 8) achève de





donner une couleur réaliste et une allure trés

vivante. C'est un pas lourd et saccadé, non pas d'une troupe en marche, rentrant en bon ordre, mais bien plutôt d'une bande de soldats qui regagne ses quartiers dans la ville, un peu en désordre et chantant gaiement, de ces reîtres gothiques qui traversent l'histoire d'Allemagne, à certaines époques, auréolés des lueurs d'incendies immenses, rouges du sang des tueries barbares et que Schiller, historien de la Guerre de Trente Ans, a si puissamment ressuscités en son *Camp de Wallenstein.*

La chanson que Gœthe met dans leur bouche ne les évoque pas moins brutaux :

Villes entourées
De murs et ramparts
Fillettes sucrées,
Aux malins regards,
Victoire certaine
Près de vous m'attend ;
Si grande est la peine,
Le prix est plus grand.

Aux sons des trompettes
Les braves soldats

S'élancent aux fêtes
Ou bien aux combats.
Fillettes et villes
Font les difficiles
Bientôt tout se rend...

Si grande est la peine,
Le prix est plus grand (1).

Ces deux strophes, chantées par les premiers ténors et les secondes basses, sont accompagnées par les cuivres. Le dernier vers passe rapidement du *forte* au *piano*, et à peine les soldats ont-ils fini que les étudiants (seconds ténors et premières basses), entonnent leur chanson latine, en *ré mineur*, dont le thème a été déjà entendu au début de la scène IV (N° 6).

(1) Gœthe, Faust (I,1), scène aux *Portes de la Ville*. Le *Chœur des Soldats*, dans les *Huit scènes de Faust*, formait avec la scène XV de *la Damnation*, le N° 7 ; Berlioz, en reprenant ce chœur, y a corrigé plusieurs fautes de prosodie et supprimé quelques mesures du *crescendo* initial et du *diminuendo* final. (Voir plus loin l'*Appendice I*). L'épigraphe de ce morceau est tiré de *Roméo et Juliette*, paroles de Mercutio :

Come let's be gone, the sport is over.

Le caractère en est indiqué par cette note : *Joyeuse insouciance*.

Faust et Méphistophélès se mêlent à eux pour rentrer dans la ville et chantent leur *Studentenlied*, tandis que les soldats répètent le chœur précédent. Les deux thèmes se mêlent, savamment enchevêtrés, celui des étudiants à 2/4, accompagné par les cuivres, celui des soldats, à 3/6, soutenu par les cordes graves, les cors et les bassons ; ils semblent lutter ensemble de bruit et de gaieté, sans parvenir à se confondre ; c'est un *crescendo* formidable de voix et d'instruments divisés en deux groupes, qui s'arrête un moment sur l'accord de *ré bémol majeur*, frappé *fortissimo* par l'orchestre ; puis, toujours luttant, disloqués l'un par l'autre, aucun ne s'avouant vaincu, ils s'envolent vers la ville, dans la paix revenue de la vaste campagne, et peu à peu s'affaiblissent, disparaissent.

L'introduction instrumentale de ce *finale* grandiose (violons en *pizzicati*) se fait de nouveau entendre, *decrescendo*, marquant le bruit des pas lourds qui s'éloignent; la phrase déjà

entendue de basson reparaît avec les mêmes notes grotesques que tout à l'heure mais *decrescendo*, et se perd dans le murmure toujours scandé des violoncelles et des contrebasses...

La foule est rentrée dans la ville. Le crépuscule tombe sur la campagne déserte et silencieuse, découpant là-bas les noires silhouettes médiévales des clochers et des tourelles lointaines.



Troisième Partie

Scène ix. — *La chambre de Marguerite.* — Faust et son compagnon sont entrés dans la ville, mêlés à la foule qui accompagne soldats et étudiants. La nuit tombe lentement. *Tambours et trompettes sonnant au loin la retraite* (1)

(1) Note de la partition.

se font entendre en passant sous les fenêtres de Marguerite ; puis se perdent au loin. Le bruit s'éteint dans le silence qu'expriment quelques notes de timbales (*pppp*)....

Faust s'est glissé dans la maison de Marguerite. A l'aspect de cette paisible chambre de jeune fille, Faust, rajeuni (1), chante l'amour qui pénètre dans son cœur.

(1) Dans le poème allemand, Faust n'est rajeuni qu'à partir de ce moment, ou plutôt à partir de la scène très courte de la rue (*Strasze*) qui précède celle-ci ; après la scène qui termine la première partie, et qui est intitulée : *Cuisine de sorcières* (*Hexenküche*).

« Faust, qui s'est froidement détourné du banquet d'Auerbach, doit être tenté par une autre passion, la plus puissante, par l'amour *(In amore omnia insunt vitia)*. Mais c'est un homme âgé : *turpe senilis amor*. Avant de continuer son œuvre, Méphistophélès doit donc lui rendre la jeunesse à l'aide d'une boisson magique ou d'un élixir de longue vie, que les sorcières préparent longuement et lentement dans leurs antres. Cette donnée une fois acceptée, le poète pouvait donner libre carrière à son imagination, qui lui offrait une conception aussi hardie que bizarre La scène de la sorcière est d'un bel effet sur le théâtre. » (*Faust*, édit., Büchner, p. 111).

C'est cette version que Berlioz a adoptée, en l'interprétant, d'ailleurs, très librement, puisqu'il a remplacé la *Cuisine des sorcières* par le gracieux tableau des *Bords de l'Elbe*.

La transformation de Faust s'effectue au moment ou Méphistophélês prononce ces mots :

Le charme opère, il est à nous.

Là, comme dans la première scène, aux plaines de Hongrie, comme dans la quatrième, lorsqu'il entend l'hymne pieux de la Résurrection, Faust se croit enfin proche de l'inaccessible bonheur.

Le charme de cette chambrette bien rangée (*ein kleines reinliches Zimmer*, dit Gœthe) le pénètre d'une émotion douce, et, curieusement, il parcourt ce « sanctuaire inconnu ».

Air de Faust. — Andante sostenuto, les violons et violoncelles en sourdine, exposent les quatre premières mesures de l'*air* que Faust va chanter, *sotto voce*. Par moment, la flûte seule, ou doublée de la clarinette, jette son timbre aigu sur le fond crépusculaire des lents accords des cordes, soulignant expressivement les paroles. Cette mélodie module d'abord en *si mineur* puis en *la bémol majeur;* elle s'anime un instant, accompagnée par les bois, sur ces mots :

> O jeune fille, ô ma charmante,
> O ma trop idéale amante !

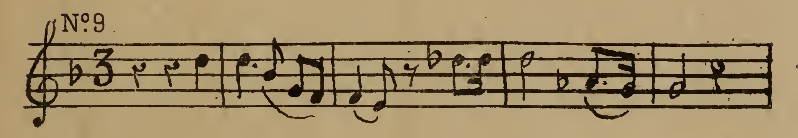
et rentre enfin dans le ton initial, pour se ter-

miner par une sorte d'action de grâces :

> Seigneur, Seigneur,
> Après ce long martyre,
> Que de bonheur !

Alors, *Faust marchant lentement examine avec une curiosité passionnée l'intérieur de la chambre de Marguerite* (1). Une longue phrase, confiée à l'alto *solo* en sourdine, suit les pas de Faust qui s'arrête un instant devant le lit de la jeune fille ; la flûte, à ce moment, rappelle les notes de l'*air* qui accompagnent ces mots (N° 9) :

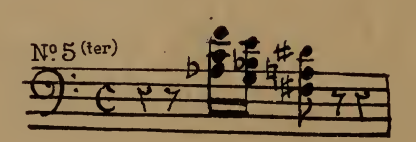
> Que j'aime à contempler.... ce chevet virginal.



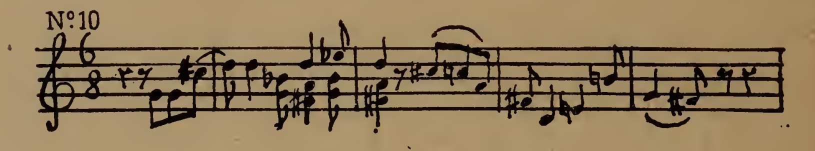
L'alto reprend sa plainte solitaire que les violoncelles viennent terminer, dans les notes graves, unis dans les dernières mesures aux flûtes et clarinettes, *pianissimo*.

(1) Note de la partition.

SCÈNE X. — *Faust et Méphistophélès.* — A peine Faust a-t-il satisfait sa curiosité naïve, que, sans retard, Méphistophélès apparaît : trois accords précipités des cuivres (cors à piston et trombone) *forte*, annoncent comme à l'ordinaire, sa brusque apparition, suivie d'un *trémolo* des cordes. (N° 5 *ter*)



La clarinette expose aussitôt après le motif de la *Ballade du Roi de Thulé* (N° 10) tandis



que Méphistophélès annonce la venue prochaine de Marguerite.

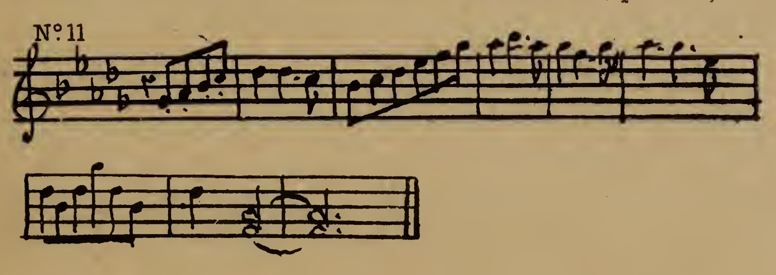
FAUST.

Dieu ! mon cœur se brise dans la joie !

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Profite des instants. Adieu, modère-toi
Ou tu la perds.
(*Il cache Faust derrière les rideaux*).
Bien ! mes Follets et moi
Nous allons vous chanter un bel épithalame !
(*Il sort.*)

A l'orchestre résonnent les premières mesures de la sérénade diabolique que plus loin chantera Méphistophélès (la mélodie confiée aux violons *pizzicato*, est accompagnée par les flûtes, les clarinettes et les trombones, *piano*).



SCÈNE XI. — *Marguerite, Faust, caché.* — Après un long silence, Marguerite s'avance, tenant une lampe à la main. La flûte, qui, tout à l'heure, annonçait son approche par les premières notes de sa chanson, dépeint sa dé-

marche lente, hésitante en une phrase très simple en *ut mineur*, coupée de notes vives de l'alto, et qui vient expirer sur l'accord de *septième* du ton de *mi bémol*. Un je ne sais quoi plane dans l'air, qui effraie la Gretchen ; ses premières paroles, qu'elle prononce au milieu du silence des instruments, expriment une crainte vague, une tristesse infinie :

Que l'air est étouffant !

La flûte reprend sa phrase, qui s'arrête cette fois sur l'accord de *septième* du ton d'*ut* ; et pendant un nouveau silence de l'orchestre :

J'ai peur comme une enfant !

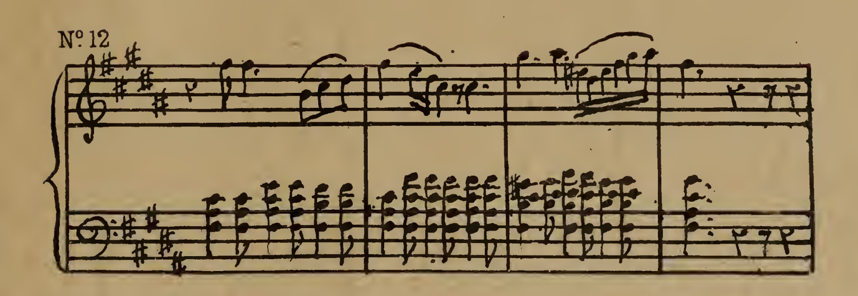
dit Marguerite.

Encore une fois, sur un trémolo des cordes, la flûte répète ses notes tristes. Puis les violons, (*ppp*), apparaissent, mais sans accompagner le récit ; et, après ce vers qu'ils coupent de leur réplique *allegretto* :

En rêve je l'ai vu..... lui, mon futur amant.

ils font entendre cette phrase passionnée qui

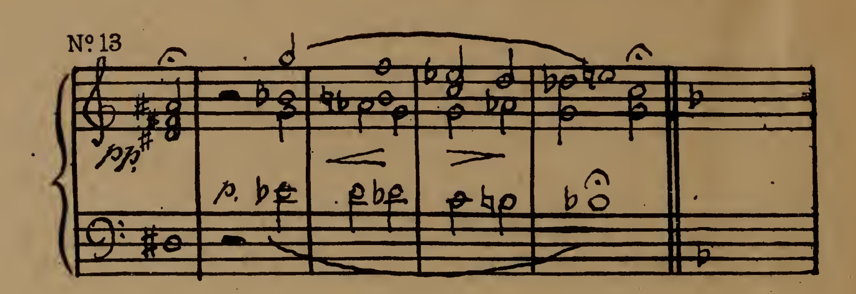
reviendra dans la dernière partie, caractéristique, avec celle du *roi de Thulé,* du personnage de Marguerite :



Mais, après cette explosion de la passion idéale, possible seulement en songe, un voile de mélancolie retombe sur l'âme de Marguerite,

> Nous verrons-nous jamais dans cette vie ?
> Folie !

Le morceau se termine de façon originale ; le mot *folie* est chanté sur les deux notes *la dièze* et *ré dièze*, sans accompagnement en *ré dièze mineur*. Et cette modulation :



amène le son de *fa majeur* dans lequel est écrite la ballade.

Pour chasser ce rêve trop beau auquel elle ne croit pas, Marguerite chante une vieille ballade que sa mère lui apprit; elle dit les malheurs de ce roi mystérieux de la lointaine et brumeuse Thulé,

Qui jusqu'au tombeau fut fidèle.

Pendant huit mesures, les notes graves de la contrebasse *pizzicato* se font seules entendre. par groupes de deux, la première fortement accentuée, et le motif (nº 10) qui a, dans la scène précédente, annoncé la présence de Marguerite, revient, chanté par l'alto *solo* qui,

avec les altos divisés, va accompagner les trois trophes de la ballade gothique, tandis que les contrebasses et violoncelles marquent (tel le bourdonnement du rouet) la mesure de cette mélodie d'un pittoresque infini, indéfinissable, d'un rhythme berceur et triste (*andantino con moto*), auquel de hardies modulations donnent un relief puissant. Commencée dans un ton qui flotte entre celui de *fa majeur* et celui de *fa mineur*, à chaque strophe, le chant s'arrête momentanément dans le ton de *si bémol majeur*, pour moduler aussitôt en *la bémol majeur* (sur l'accompagnement plus brillant des flûtes et des clarinettes); avant de rentrer, au dernier vers, dans le ton primitif, et préparer la rentrée de l'alto qui redit la ritournelle initiale. Et il la répète encore, après que Marguerite en a terminé le dernier couplet, et que, presque inconsciemment, machinalement, les premiers mots de la ballade lui revenant à l'esprit, elle va la recommencer; mais quelque chose l'oppresse et autre chose sollicite sa pensée. A l'orchestre, les contrebasses

et violoncelles, grondant sourdement, reprennent à l'unisson avec la voix du soprano, ou achèvent les fragments de la mélodie qui reviennent sur ses lèvres. Elle ne peut que pousser un cri, presque inarticulé, où se mêle, malgré tout, avec l'appréhension d'un inconnu terrible, l'attente d'une félicité sans borne ! (1)

Scène xii. — *Une place devant la maison de Marguerite. Evocation.* — La scène a changé. Les cors et bassons, à l'unisson avec le quatuor en *pizzicati*, retentissent fortement ; les sons bouchés des cors, semblables à des appels mystérieux, convoquent les follets que Méphisphélès réunit autour de lui.

Esprits des flammes inconstantes,
Accourez, j'ai besoin de vous !

(1) Outre la note citée plus haut (page 53, note 1), la *ballade du Roi de Thulé,* placée au sixième rang dans les *Huit scènes de Faust,* avait pour épigraphe ce vers d'*Hamlet :*

He is dead and gone ;
At his dead a grass-green turf,
At his heels a stone.
(Hamlet, IV, v, 30-32 *: chanson d'Ophélie).*

Une autre note portait cette indieation : *Caractère simple et ingénu.*

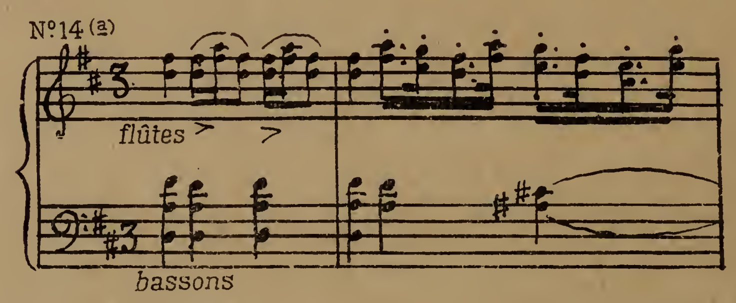
Aussitôt, à l'appel de l'Esprit du mal, de tous les points de l'horizon, accourent, prennent leur vol plutôt, les troupes de follets qui, avant de chanter le « bel épithalame, » vont se livrer à une danse fantastique autour de la maison de Marguerite. Les violons *pianissimo* et *pizzicato*, puis trois petites flutes aux notes stridentes et scintillantes d'une rapidité vertigineuse, peignent cette course endiablée, étourdissante qui, en un instant, réunit tous les esprits auprès de leur Maître.

Follets capricieux, vos lueurs malfaisantes,
Vont charmer une enfant et l'amener à nous.
Au nom du diable en danse,
Et vous, marquez bien la cadence,
Ménétriers d'enfer, où je vous éteins tous !

Et sur cette menace proférée d'une voix tonnante, les follets se mettent à danser un *Menuet.* — Ce long morceau d'orchestre, qui n'a guère du menuet que le nom, la mesure ternaire et, par endroits seulement, la gravité qui est l'un des caractère de cette ancienne

danse, (1) le *Menuet des follets* écrit en *ré majeur*, *moderato*, se compose de plusieurs motifs bien distincts. (N° 14)

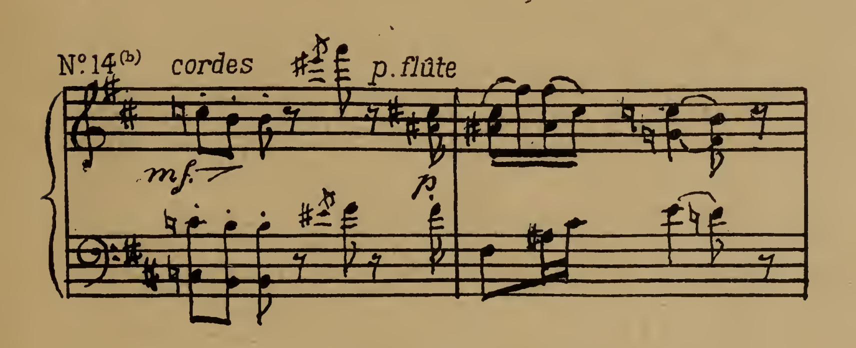
C'est d'abord (*a*), exposé par les grandes et petites flûtes et les hautbois, sur un accompagnement de bassons, un motif nettement rhythmé, de deux mesures, qui se répète aussitôt en *si mineur* puis en *la majeur*, et est suivi d'une gamme ascendante et descendante de deux mesures également.



(1) « Le caractère du *menuet* est une élégante et noble simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le théâtre. » (J.-J. Rousseau, *Dict. de Mus.*)

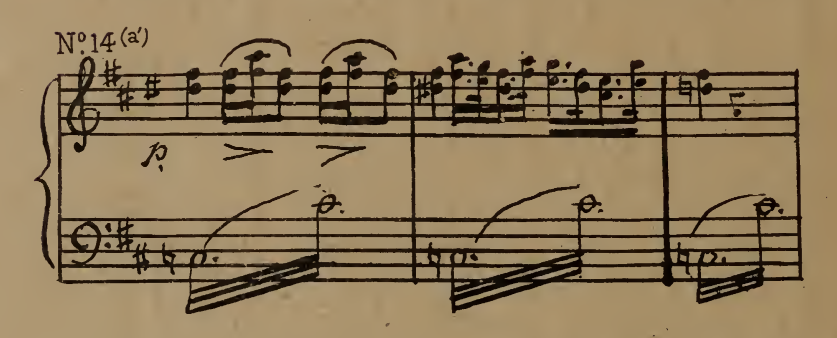
Il est évident que Berlioz n'a pas entendu composer un menuet sérieux dans le genre de ceux des opéras de Glück, par exemple, mais bien plutôt une parodie de menuet.

Après une reprise de cette première partie, un autre motif (*b*), de deux mesures aussi, mais d'un rythme tout différent, est dessiné par les cordes en *pizzicati* et *mf* dans la première mesure, très lié et *piano* dans la seconde, coupé par une note suraiguë de petite flute ; répété quatre fois, il précède une reprise de la première partie qu'il interrompt au bout de trois mesures ; mais le motif *(a)* reparaît bientôt, chanté maintenant et développé par le quatuor, avec à la basse un *pizzicato* qui accentue le rhythme.
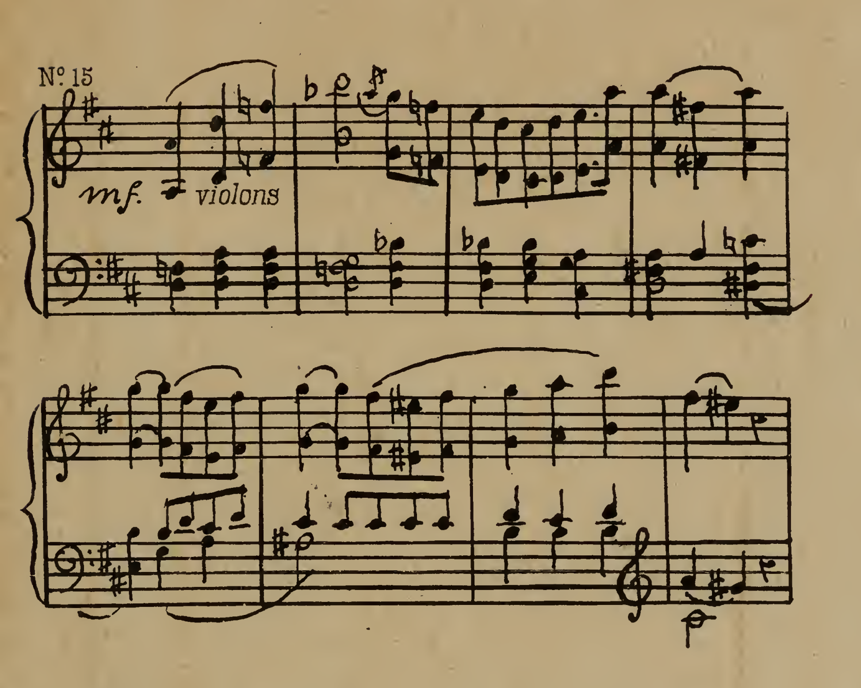


Après une courte réapparaition du motif (*b*),

un *crescendo* formidable est lancé par tout l'orchestre, terminé par un coup de cymbale sur l'accord de *ut dièze mineur* ; cet effet se répète trois fois, suivi d'une mesure de silence, la dernière sur l'accord de *ut naturel majeur*, laissant à découvert un *trémolo* de violoncelle sur la note d'*ut majeur*, qui amène une reprise en mineur de la phrase initiale (*a'*), redit à la troi-



sième mesure, dans sa forme primitive; puis une fois encore, dans la même tonalité, brillanté par le bruissement du triangle.

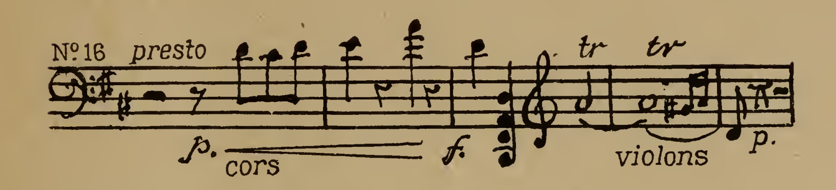
Un nouveau motif (*c*) apparaît maintenant, lent et grave, chanté par les violons. (N° 15)



Mais à peine l'a-t-on entendu deux fois, qu'un motif dérivé du motif (*b*) fait son apparition : la petite flûte siffle bruyamment, marquant de notes rapides le premier temps de chaque mesure, et tout va, semble-t-il, rentrer dans le calme, lorsqu'un *crescendo* de tout l'orchestre éclate encore une fois, suivi d'une re-

prise *pianissimo* du motif (*a*) accompagné maintenant à la basse par les cymbales.

Encore un *crescendo* et de nouveau, de plus en plus calme, des lambeaux de même motif reparaissent aux violons, puis, à la basse ; les trombones très voilés, avec les bassons éteignent leurs voix dans le silence. Les troupes de follets semblent dispersées, disparues dans les brouillards lointains de la nuit d'où Méphistophélès les avait évoqués ; quand, soudain, *le tutti* lance l'accord de *ré majeur*. *fortissimo*: et les voilà qui reparaissent, lancés en une ronde échevelée, sur un rythme à quatre temps, *presto e legiero* qui déforme le rythme ternaire de la sérénade, déjà entendu (N° 11) Et lorsque, dans un *fortissimo* des cuivres, ils s'arrêtent enfin, une dernière fois un fragment du premier thème revient, aux violons d'abord, puis aux flutes et clarinettes. Et sur cette phrase expressive des cors, suivie d'un trémolo des violons, (N° 16) ils disparaissent un instant.



Après la danse fantastique, éblouissante, Méphistophélès commande à ses follets de chanter

> .... à cette belle une chanson morale,
> Pour la perdre plus sûrement.

Et ce disant, *il fait le mouvement d'un homme qui joue de la vielle* (1).

Ce court intermède entre le menuet et la sérénade donne déjà comme un avant-gout de ce qui va être chanté. L'ironie mordante y perce dans les paroles comme dans la musique.

Aussitôt, sur un mouvement vif de valse, accompagné par un *pizzicato* continu des cordes, il lance de sa même voix railleuse, les deux strophes si vives d'allures de la *sérénade ;* la

(1) Note de la partition.

première est terminée par un « Ha! » du chœur des Follets, *éclat de rire sec et strident* (1). La deuxième est accompagnée, presque dès le commencement, par ce même chœur, ce qui contribue à lui donner du relief. Un second « Ha! » *fortissimo* retentit, et sur l'ordre de Méphistophélès

Chut ! disparaissez.

les Follets s'abîment (2). Une longue gamme, de quatre octaves et et demie, partant des violons, suraigus, et qui va se perdre dans les profondeurs ténébreuses des contre basses, suivi d'un murmure des cordes, peint la disparition des esprits.

---

(1) Note de la partition.
(2) *Idem.*

Placée la dernière des *Huit scènes de Faust*, la sérénade de Méphistophélès y était écrite pour ténor et en *mi majeur*; en passant dans *la Damnation*, elle a été baissée d'une quarte, étant en *si majeur*. L'accompagnement, semblable à celui de la partition actuelle, était confié à une guitare seule.
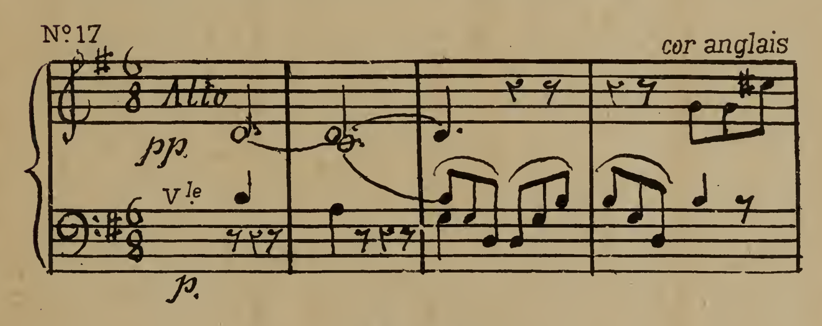
Epigraphe : *It is a damned ghost (Hamlet,* I, v. 138*).*
Caractère : *Effronterie.*

Silence !
Allons voir roucouler nos tourtereaux.

ajoute Méphistophélès.

Scène xiii. — *Chambre de Marguerite. Scène et duo.* — De nouveau l'action se passe dans la chambre de Marguerite où Faust va enfin goûter à l'absolu bonheur, entre les bras de la bien-aimée.

L'alto indique lentement trois notes qui sont une réminiscence de la première scène de la partition (N° 1) et symbolisaient le personnage de Faust ; puis il dessine l'accompagnement de la ballade du Roi de Thulé que chante le cor anglais, symbolisant le personnage de Mar-



guerite et indiquant son apparition. Un court récitatif, sur un trémolo continu des cordes.

Grand Dieu !
Que vois-je ! Est-ce bien lui ? Dois-je en croire mes yeux ?

précède le duo d'amour.

Cette longue scène, écrite en *mi majeur*, commence, sans aucune préparation (1), par une phrase de Faust, dite *a mezzia voce ed appassionato assai* ; et que les cordes suivent de leur murmure enivrant ; qui rappelle, par sa couleur, le début de l'*air de Faust* (scène IX). Elle dit le pressentiment de Faust, et se hausse aux extrêmes limites de la voix humaine pour crier la victoire de son amour.

Marguerite, je t'aime !

s'écrie Faust.

Tu sais mon nom, moi-même
J'ai souvent dit le tien,

(1) L'étonnement de Marguerite peut, à la rigueur, justifier cette déclaration *ex abrupto* de Faust qui n'a jamais encore parlé à Marguerite.

répond Marguerite; et le dialogue se poursuit, les questions, les réponses qui se pressent aux lèvres des deux amants s'enchevêtrant, se pénétrant, au sein de la passion la plus ardente. La mélodie, souple, variée, a des modulations hardies ou charmantes qui suivent et commentent chacune de leurs pensées. Sur le gazouillement des flûtes, les voilà qui reprennent en duo la phrase initiale dite tout à l'heure par Faust seul. De nouveau, le dialogue reprend, plus passionné. On dirait comme une valse étourdissante qui les entraîne dans son tourbillon ; puis le calme succéde à l'emportement.

MARGUERITE.

Quelle langueur s'empare de mon être !

FAUST.

Au vrai bonheur dans mes bras tu vas naître !
Viens....

MARGUERITE.

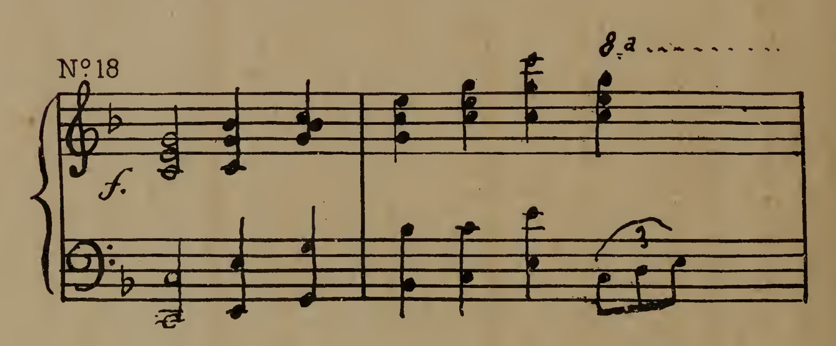
Dans mes yeux... des pleurs...
Tout s'efface... je meurs...

Les contre basses grondent sourdement,

peignant le désir de Faust, tandis que, peu à peu, le murmure des violons attachés au personnage de la jeune fille, s'éteignent dans un susurrement confus, *perdendo*.

Mais combien fugitif est leur bonheur si longtemps pressenti, attendu, désiré, et qui ne doit pas avoir de lendemain.

SCÈNE XIV. — *Entrée de Méphistophélès.* — A peine ont-ils gouté à l'extase infinie que paraît brusquement Méphistophélès qui n'a pas cessé de surveiller ses « tourtereaux ». Les bois et les cuivres l'annoncent avec bruit. (N° 18).



A sa vue, Marguerite s'épouvante:

Son regard me déchire le cœur

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Sans doute je dérange ?

FAUST.

Qui t'a permis d'entrer ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Il faut sauver cet ange.

Dans un mouvement *allegro*, le trio se poursuit, coupé par la plainte de Faust que les flûtes et les clarinettes accompagnent (*p p p*) avec les cordes. Mais Méphistophélès n'attend pas.

Partons, voilà le jour,

s'écrie-t-il ; et, avec sa voix, hurle le basson.

Te reverrai-je encor, heure trop fugitive,
Où mon âme au bonheur, allait bientôt s'ouvrir ?

Une douleur, un regret infinis débordent de la mélodie qui souligne ces paroles de Faust. Le chœur des voisins dans la rue :

Holà ! mère Oppenheim ! vois ce que fait ta fille !

réaliste, brutal, l'interrompant, résonne à ses oreilles ; Méphistophélès le presse de s'échapper. Marguerite, folle de douleur, le supplie de s'enfuir par le jardin.

FAUST.
O mon ange, à demain.

MÉPHISTOPHÉLÈS.
A demain, à demain !

Un mauvais rire s'esquisse sur sa figure, en prononçant ces mots. Et dans la fin du trio, fin nuisible à l'action, tandis que Faust célèbre l'instant de bonheur qu il vient de passer, Méphistophélès ajoute :

Je puis donc te traîner à mon gré dans la vie.
Fier esprit ! Sans combler ton dévorant désir,
L'amour en t'enivrant doublera ta folie
Et le moment approche où je vais te saisir.

Marguerite croit encore revoir bientôt Faust

Le perdre, c'est mourir !

lui dit-elle.

Mais les voisins font entendre leurs voix moqueuses.

Holà ! mère Oppenheim ! vois ce que fait ta fille !

Il faut enfin se séparer. Méphistophélès triomphe.

Ce final un peu trop long de la troisième partie, est inutile ; mais il est traité d'une admirable façon.

Les violons y accompagnent à l'unisson la voix du ténor ; les cuivres et les bassons s'attachent à celle de Méphistophélès ; l'ensemble en est d'une polyphonie puissante, où chaque personnage est fort bien dessiné : Marguerite, naïvement aimante ; Faust, délirant de passion ; Méphistophélès, toujours froid et sarcastique.

Les cuivres terminent en reprenant la phrase initiale du trio, qui va se perdre dans le tutti de l'orchestre, *fortissimo*.

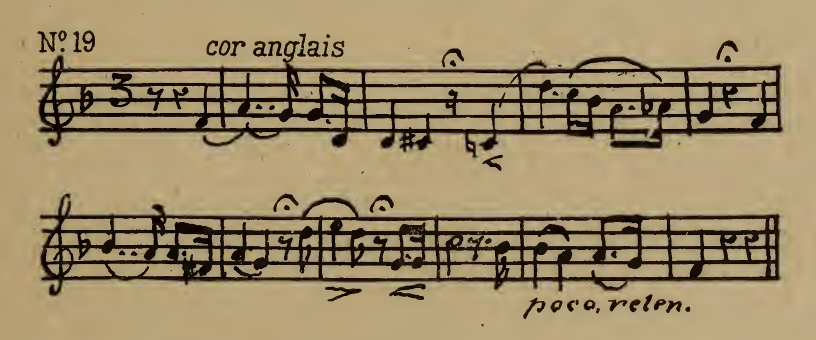
Quatrième Partie

Scène xv. — *La Chambre de Marguerite. — Romance.* — Dans cette même chambre, où elle se donna toute entière à Faust, Marguerite est maintenant seule, à son rouet, pleurant son amour disparu. Jamais plus elle ne reverra le bien-aimé que, si longtemps, elle avait espéré ! En des strophes admirables, où palpite la douleur infinie de son pauvre cœur, elle exhale sa plainte résignée ; à chaque mot qu'elle prononce, c'est comme une parcelle de

sa vie qui s'en va, l'acheminant à pas lents vers la délivrance (1).

D'amour l'ardente flamme
Consume mes beaux jours.
Ah ! la paix de mon âme
A donc fin pour toujours !

Le cor anglais, préludant, soupire le motif (N° 19) et il ne cessera de doubler la voix, tout le long de cette mélopée poignante.



(1) On ne peut s'empêcher de rapprocher l'une de l'autre, Marguerite, au commencement de cette quatrième Partie de la *Damnation de Faust*, et Elisabeth, dans la 1re scène du 3e acte de *Tannhæuser*. C'est la même ascension vers l'infini, le même désir de se perdre, de s'abîmer dans le grand *Tout*.

Accompagnée par les contre-basses et violoncelles en *pizzicato*, la voix de Marguerite, sur ce motif, chante la première strophe ; puis elle s'anime un moment sur ces mots :

Son départ, son absence
Sont pour moi le cercueil,
Et loin de sa présence
Tout me paraît en deuil.
Alors ma pauvre tête
Se dérange bientôt,
Mon faible cœur s'arrête
Puis se glace aussitôt.

Dans cette dernière strophe, la mélodie agitée, écrite en *la bémol*, vient moúrir au dernier mot sur l'accord de *fa mineur* qui permet au cor anglais de répéter son motif, *pianissimo*.

De nouveau, la voix de la jeune fille, sur un motir déjà entendu (Nº 12, scène XI), rappelle l'admiration naïve qu'elle a pour son Faust.

Sa marche que j'admire,
Son port si gracieux,
Sa bouche au doux sourire,
Le charme de ses yeux,
Sa voix enchanteresse,

Dont il sait m'embraser,
De sa main la caresse
Hélas ! et son baiser
D'une amoureuse flamme, etc.

L'orchestre souligne toutes les intentions contenues dans ces paroles où expire la pauvre Gretchen..... A la basse se détachent les accords des cordes, tandis que les violons se font caressants avec ces paroles ardentes ; puis les flûtes tristes pleurent sur les derniers vers, accompagnant une nouvelle reprise du thème par le cor anglais. A cet abattement succède encore une fois un mouvement *più animato et agitato*, que dépeint la démence inquiète de cette âme égarée.

Je suis à.... ma.... fenêtre,...
Ou... dehors,.... tout... le jour,...
C'est pour le voir... paraître,...
Ou... hâter...., son... retour...
Mon cœur bat... et... se presse....
Dès... qu'il... le... sent... venir.
Au gré de.... ma.... tendresse,....
Puis .. je... le... re... te... nir !
O caresses de flamme !...
Que je voudrais un jour,

Voir s'exhaler mon âme
Dans ses baisers d'amour.

Une passion intense, arrivée à son paroxysme, éclate en cette dernière strophe sous le *trémolo* serré des cordes. C'est l'anéantissement qu'appelle Marguerite de tous ses vœux, car la mort seule pourra guérir la plaie profonde dont elle souffre ; c'est le cri suprême de l'amour abandonné, de l'amour qui appelle la mort. Et tandis qu'elle s'abîme dans cette pensée, le cor anglais redit sa plainte solitaire *diminuendo*, coupée par des arpèges de violons.

Par un effet analogue à celui par lequel débute la troisième partie, la scène se termine aux sons de la retraite qui passe, la nuit tombée, par les rues de la ville. Des fragments du chœur des soldats sont perçus par Marguerite.

Bientôt la ville entière au repos va se rendre....
Clairons, tambours du soir déjà se font entendre,
Avec des chants joyeux,
Comme au jour où l'amour offrit Faust à mes yeux.

Le chœur des étudiants *(Jam nox stellata)* se fait aussi entendre ; puis dans un murmure des timbales, le bruit se meurt, lointain.

Le cor anglais pleure une dernière fois, *pianissimo*, sa phrase plaintive.

Hélas ! Hélas !

murmure Marguerite, abîmée dans une douleur muette (1).

---

(1) La *Romance de Marguerite*, comprise avec le *Chœur des Soldats*, sous le n° 7 des *Huits scènes de Faust*, n'a pas été modifiée en prenant place dans *la Damnation ;* son mouvement a été seulement un peu ralenti. L'épigraphe, tirée de *Roméo et Juliette*, est celle-ci :

Ah me ! sad hours seem long !

Sentiment mélancolique et passionné, indique, comme caractéristique, la note marginale.

Le *Chœur des Soldats* y est plus développé ; c'est un long *crescendo* suivi d'un long *diminuendo* avec, vers le milieu, quelques mesures *fortissimo*, indiquant que les soldats passent sous les fenêtres de Marguerite. Il a plus d'importance que dans *la Damnation* et a fourni l'idée du final de la seconde partie. Son épigraphe, tirée de *Roméo et Juliette* également (paroles de Mercutio), est :

Come let's be gone, the sport is over.

Son caractère : *joyeuse insouciance.*

Quoique ce CHŒUR DES SOLDATS, dit une note, *soit fort éloigné de la* ROMANCE DE MARGUERITE dans le *Drame de* GŒTHE, *j'ai néanmoins joint ensemble ces deux morceaux, pensant que le contraste résultant de l'opposition de deux caractères si différents, pourrait augmenter l'effet de l'un et de l'autre.*

SCÈNE XVI. — *Forêts, cavernes. — Invocation à la nature.* — C'est, pour Faust, la dernière station de la voie douloureuse, avant que Méphistophélès ne vienne le chercher pour le précipiter dans l'abîme des damnés. Désillusionné maintenant (1), après une expérience nouvelle de la vie, comme jadis il l'était après l'étude des philosophies, il vient se prosterner devant le grand Tout, devant le sublime Esprit (2).

Aucun verbe humain ne saurait rendre l'effet grandiose, inouï de la traduction (de la création plutôt) musicale que le compositeur a écrit sur les quelques vers de l'*Invocation à la nature.*

Dans une tonalité antique, celle du mode *hypo-dorien,* en *ut dièze mineur*, quelques me-

(1) « Oh ! l'homme ne possédera jamais rien de parfait ! » lui fait dire Gœthe dans la même scène de son Faust :

O dasz denn Menchen nichts Vollkommneswird,
Empfind'ich nun .....

(Gœthe, *Faust,* II, VIII).

(2) *Erhabner Geist.* (Gœthe, *Id. ibid.)*

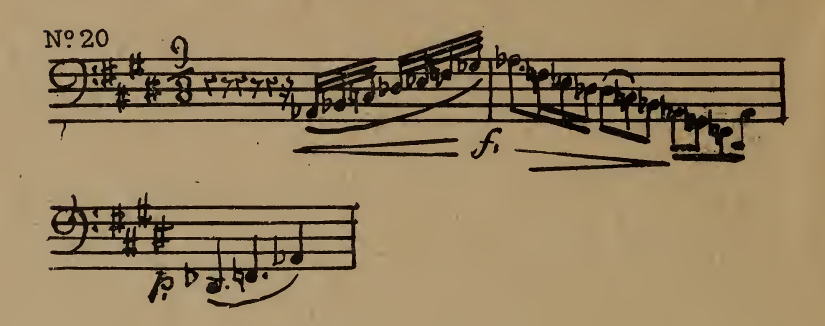
sures à *neuf-huit, andante maestoso,* forment comme un prélude grave et religieux au chant de Faust et qui dépeint la farouche beauté de *la nature immense, impénétrable et fière.* Les cordes, d'abord *pianissimo,* se font entendre dans ce rythme *très large et très sombre ;* puis elles accompagent la voix humble de l'Homme, anéanti devant le spectacle sublime qui étale à ses yeux les forces latentes de la matière.

Un trait de contre-basse, partant des profondeurs de l'orchestre, répété par les cuivres, obstinément mugit et crie comme la tempête « qui précipite à terre les pins gigantesques, dont les tiges voisines se froissent avec bruit, et dont la chute résonne de montagne en montagne.... » (1).

---

(1) *Und wenn der Sturm in Walde braus't und knarrt,*
Die Riesenfichte stürzend Nachbaraeste
Und Nachbarstaemme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

(Gœthe, *Faust* II, VIII).



Oui, soufflez, ouragans, criez, forêts profondes,
Torrents, précipitez vos ondes
A vos bruits souverains, ma voix aime à s'unir.

Un *crescendo* indescriptible de tout l'orchestre accompagne ces paroles. Les ondes sonores furieuses ne parviennent pas, cependant, à engloutir la voix de l'humain perdu, désespéré, au milieu des éléments déchaînés, et qui se redresse pour lancer un cri de suprême défi, avant de se prosterner devant le « visage de feu » (1) du sublime Esprit.

Il s'écrie alors, invoquant les forces de la « majestueuse Nature » (2) :

(1) *Dein Angesicht im Feuer* (Gœthe. *Faust*, II, VIII).
(2) *Herrliche Natur*. (Gœthe, *Id.*, *ibid.*).

Forêts, rochers, torrents, je vous adore,
Mondes qui scintillez,
Vers vous s'élance le désir,
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée,
D'un bonheur qui la fuit !

Les cordes terminent cette envolée vers le ciel par une phrase lente et douce qui ramène un moment de calme dans l'âme désespérée de Faust, et vient mourir snr l'accord tonique d'*ut dièze mineur* précédé de l'accord de *septième* sans note sensible, religieusement.

SCÈNE XVII. — *Récitatif et chasse.* — Méphistophélès, *gravissant les rochers*, sans être annoncé, interrompt soudain la méditation de Faust ; il lui apprend les malheurs de Marguerite traînée en prison,

Et pour un parricide à la mort condamnée.
. . . . . Certaine liqueur brune, un innocent poison
Qu'elle tenait de toi, pour endormir sa mère
Pendant vos nocturnes amours
A causé tout le mal. Caressant sa chimère,
T'attendant chaque soir, elle en usait toujours.
Elle en a tant usé que la vieille en est morte.
Tu comprends maintenant.

FAUST

Feux et tonnerre !

Le long récitatif de Méphistophélès est coupé par des sons de cor d'une chasse lointaine qui donnent à la scène une couleur fantastique originale. Les sons bouchés du même instrument se font entendre en une longue tenue sur cette réponse de Méphistophélès à qui Faust a demandé le prix du salut de Marguerite :

Rien qu'une signature
Sur ce vieux parchemin,
Je sauve Marguerite à l'instant, si tu jures
Et signe le serment de me servir demain.

FAUST

Eh ! que me fait *demain,* si je souffre à cette heure ?
Donne *(Il signe)*.

Un coup de tam-tam frappé *pianissimo* accompagne la signature. La chasse qui s'est un instant rapprochée, disparaît, à peine entrevue.

A moi, Vortex ! Giaour !

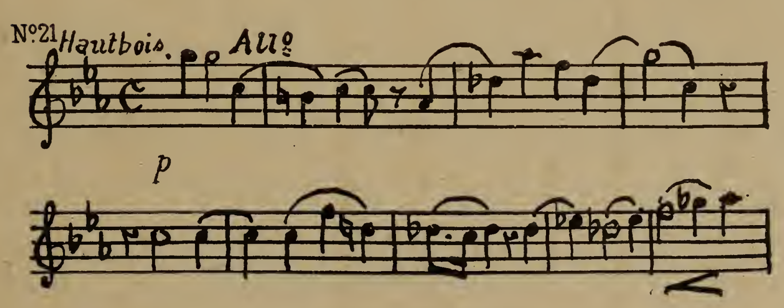
s'écrie Méphistophélès.

Un *pizzicato* des cordes, *crescendo molto* suit ces paroles, Puis :

> Sur ces deux noirs chevaux, prompt comme la pensée
> Allons, et au galop, la justice est pressée !

SCÈNE XVIII. — *Course à l'abîme.* — Alors, *Faust et Méphistophélès, galopant sur deux chevaux noirs*, s'élancent à travers l'espace, en une chevauchée fantastique.

Les cordes font entendre le galop vertigineux des deux compagnons, cependant que le hautbois pleure, comme la *voix désespérée* de Marguerite qui *retentit* dans le cœur de Faust (N° 21)



Voici des femmes avec des enfants qui prient au pied d'une croix en chantant des litanies.

Les sombres cavaliers les effraient, et elles poussent un cri en s'enfuyant épouvantées. Le motif de hautbois revient et se perd dans les bruits étranges que font *les monstres hideux* qui poursuivent Faust, *en hurlant*; et les *grands oiseaux de nuit*. Les bassons poussent leurs notes les plus graves, sinistres, des trilles de flûte et de clarinettes jettent des lueurs phosphorescentes dans l'atmosphère indécise, crépusculaire. Un moment, ils s'arrêtent;

Le glas des trépassés sonne déjà pour elle !

au milieu du silence. Puis la chevauchée reprend, plus rapide encore, scandée par les *Hop ! Hop !* de Méphistophélès comme dans la ballade de Bürger. Une *ligne infinie de squelettes mouvants* se dessine aux yeux épouvantés de Faust.

Pense à sauver ta vie
Et ris-toi des morts, Hop!

lui répond Méphistophélès.

Et la course continue, haletante, irrésistible,

jusqu'au moment où sur un *crescendo* formidable de l'orchestre, Méphistophélès, *d'une voix tonnante* annonce aux *cohortes infernales* l'arrivée de Faust parmi les damnés. *Ils tombent dans le gouffre.*

SCÈNE XIX. — *Pandæmonium.* — Les contrebasses grondent, et les cuivres sonnent, *fortissimo*, les cymbales résonnent, les timbales roulent leurs tonnerres (1); et le chœur des démons et des damnés hurle de joie en son langage cabalistique. Les Princes des Ténèbres interrogent Méphistophélès :

De cette âme si fière,
A jamais es-tu maître et vainqueur, Méphisto ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

J'en suis maître à jamais.

1res ET 2es BASSES.

Faust a donc librement signé l'acte fatal ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Il signa librement.

(1) Comparez, le passage d'orchestre qui précède l'explosion du *Tuba mirum* dans le *Dies iræ*. Voir : *Le Cycle Berlioz : la Messe de Requiem.*

Des explosions de tout l'orchestre suivent chacune des réponses de Méphistophélès que les démons portent alors en triomphe avec des chants d'allégresse, accompagnés, bruyamment par les cuivres. De sauvages harmonies ajoutent encore à l'effet terrifiant de cette scène qui, après un chœur *allegro* à trois temps, après un nouveau *tutti*, se termine par un *decrescendo* des violons qui vient s'éteindre *ppp*.

Le trait rapide de contre basses et violoncelles, qui gronde sous le trémolo des cordes aiguës est écrit en *fa majeur* et succède sans modulation aucune à l'accord de *si majeur* tenu en point d'orgue par le *tutti* de l'orchestre et des voix. L'effet de cette transition est prodigieux.

EPILOGUE *sur la terre.* — Six voix de basse chantent, sans aucun accompagnement, ce récitatif:

Alors l'enfer se tut.
L'affreux bouillonnement de ses grands lacs de flammes,
Les grincements de dents de ces tourmenteurs d'âmes,

Se firent seuls entendre ; et dans ses profondeurs
Un mystère d'horreur s'accomplit.
O terreurs !

répond, *sotto voce*, un petit chœur, où se mêlent des voix de femmes.

Epilogue. — *Le Ciel.* — Les Séraphins inclinés devant le Très-Haut, chantent leur cantique de louange éternelle et d'adoration, accompagnés par les notes argentines des harpes paradisiaques :

Laus ! Hosanna !

Le cantique monte vers le trône d'or, avec les vapeurs de l'encens, et il supplie la Miséricorde infinie de pardonner à la pauvre pécheresse, qui fut Marguerite.

Elle a beaucoup aimé, Seigneur !

En s'élançant dans l'infini, cette supplication déchirante a été entendue, car une voix lointaine, la voix de Celui qui laissa tomber cette parole divine : *Remittuntur ei multa quia peccavit multum*, répond en appelant vers lui la pécheresse :

Margarita !

Apothéose de Marguerite. — Chœur d'Esprits célestes. — Et l'âme de Marguerite, purifiée par la souffrance et l'amour, remonte dans le séjour éternel des bienheureux.

Sur le rhythme berceur des violons et des flûtes unies aux clarinettes, où jusqu'à la fin, les harpes jettent leur tissu de notes brillantes, les voix innombrables des Séraphins fêtent le retour de l'âme naïve

Que l'amour égara.

La phrase lente de leur chant, en *ré bémol majeur*, est d'une gravité douce, qui respire la béatitude infinie dont jouissent les élus. Aux voix de femmes, se joignent celles d'un chœur d'enfants (1) très nombreux. « Viens », chantent-ils.

(1) *Si l'on peut avoir un chœur de 2 ou 300 enfants, on devra les placer derrière l'orchestre sur des gradins plus élevés que les instrumentistes. Il sera conduit par un maître de chant, et le chef d'orchestre, sans le voir, suivra de l'oreille son mouvement. Si l'on ne peut avoir qu'une trentaine de jeunes garçons, il faudra les disséminer derrière le chœur, sur l'avant-scène et dans l'orchestre.*

(Note de la partition).

Viens, les vierges divines,
Tes sœurs, les Séraphines,
Sauront tarir les pleurs
Que t'arrachent encore les terrestres terreurs.
Conserve l'espérance
Et souris au bonheur.
Viens, Margarita ! Viens !

Dans la céleste lumière, l'âme de Marguerite, purifiée, prend place, tandis que les voix, bienheureuses pour l'éternité, se perdent dans l'immensité, en un concert de louanges immortelles, aux sons éteints des instruments.

Et sur cette apothéose de Marguerite, qui est autre chose qu'une apothéose de féerie ou d'opéra, et qui est comparable à tel *couronnement de la Vierge*, du fra Beato l'Angelico, la *Légende du Docteur Faust*, qui commença par une belle aurore printanière où venait gémir la plainte de la douleur humaine, s'achève en laissant l'auditeur sous l'impression de la Miséricorde infinie de Dieu.



V

LA *DAMNATION DE FAUST* ET LA CRITIQUE



V

LA *DAMNATION DE FAUST* ET LA CRITIQUE.

C'est le dimanche 6 décembre 1846, dans l'après-midi, que fut pour la première fois executée *la Damnation de Faust*, sous la direction de Berlioz lui-même. Cette audition eut lieu dans la salle de l'Opéra-Comique (1). Trois semaines auparavant, à la fin de son

(1) Voici les ouvrages nouveaux qui furent exécutés sur cette même scène de l'Opéra-Comique dans le courant de l'année 1846 : *Les Mousquetaires de la Reine* (3 actes), de Halévy ; *Le Veuf*

feuilleton hebdomadaire où il avait rendu compte d'un *Requiem* de Zimmermann. Fiorentino l'annonçait en ces termes : « Ne terminons pas cette revue philanthropique et religieuse sans annoncer un ouvrage d'un

---

de Malabar (un acte), de Doche ; *Le Trompette de M. le Prince* (un acte), de Bazin ; *Le Caquet du Couvent* (un acte), de Potier ; *Sultana* (un acte), de Bourges, et *Gibby-la-Cornemuse* (3 actes), de Clapisson ; le 6 décembre, on donnait *Les Diamants de la Couronne*, de M. Auber... Heureux temps ! Je suis tenté d'ajouter, avec ou sans jeu de mots : *Margarita ante porcos !*

Ce même dimanche 6 décembre, à la même heure, avait lieu la distribution des prix aux élèves du Conservatoire royal de musique et de déclamation. M. de Kératry prononçait, à cette occasion, un discours où, faisant allusion aux novateurs de la musique, il disait :

« ..... Reste à savoir si, en forçant l'instrumentation que les anciens maîtres avaient sobrement adaptée à leurs partitions ; si, en les inondant de flots d'harmonie, on n'en altère pas la grâce toujours si naïve, souvent délicate et touchante ? Au moins, on nous enlève un moyen de comparaison qui aurait aussi son mérite. Ne serait-il pas même à craindre que la forme d'une mélodie suave et naturelle, par suite de ces arrangements prétendus nécessaires, ne vînt pas à périr sous une avalanche d'harmonie ? On reproche aux anciennes partitions de n'être pas assez étoffées et de ne pas assez occuper le public ; prenons garde que les nouvelles ne semblent trop riches de sève et trop obscures. Au reste, les maîtres devant lesquels nous parlons sont les meilleurs juges de la controverse qui vient de surgir à ce sujet. » (*Moniteur universel* du 7 décembre 1846).

(2) Feuilleton du *Constitutionnel* (17 novembre 1846).

autre genre qui sera joué le 29 de ce mois au théâtre de l'Opéra-Comique, avec toute la pompe et la splendeur convenables ; nous voulons parler de la Damnation de Faust, une de ces grandes pages romantiques que M. Berlioz, notre spirituel et savant confrère, livre de temps en temps à l'admiration de la foule et aux disputes des musiciens : *tradidit disputationibus.* »

Le *Moniteur* du 14 novembre insérait cet entrefilet, d'un style plus officiel, aux *Nouvelles des Théâtres, Spectacles, Concerts, etc.* : « M. Berlioz vient de terminer une grande composition musicale intitulée la *Damnation de Faust,* opéra-légende en quatre parties. Cet ouvrage, conçu pendant le dernier et brillant voyage de M. Berlioz en Allemagne, présente, dit-on, une variété de caractères et de coloris propre à justifier l'intérêt extraordinaire qu'il excite déjà dans le public musical. Roger (Faust), Hermann Léon (Méphistophélès), Henri (Brandes) *(sic)*, Mme Duflot-Maillard (Marguerite) et toutes les puissances de l'orchestre et des

chœurs exécuteront, sous la direction de l'auteur, cette nouvelle production, dans un concert qui aura lieu à l'Opéra-Comique le dimanche 29 novembre, à une heure et demie. On s'inscrit dès aujourd'hui pour les loges au bureau de location *(Messager)*. »

La *Revue et Gazette musicale de Paris* l'annonçait à peu près dans les mêmes termes, le 15 novembre (page 359); et le 22 (page 374), elle en publiait un programme analytique détaillé. « Les exécutants, au nombre de 200, disait en terminant cette note, seront dirigés par M. Berlioz. »

Un retard inopiné (1) empêcha d'être prêt pour la date fixée primitivement et ce n'est que huit jours après que *la Damnation* put être jouée devant le public. Une seconde audition en fut donnée le 20 décembre, et n'attira pas plus de monde à la salle Favart *que si l'on y*

(1) « Un service forcé du théâtre rendant impossible la répétition générale de *la Damnation de Faust,* cet ouvrage de M. Berlioz qui devait être exécuté à l'Opéra-Comique le dimanche 29, ne le sera que le dimanche suivant, 6 décembre, à une heure et demie. » *(Journal des Débats* du 27 novembre 1846).

eût donné le plus mesquin des opéras de son répertoire. Rien, dans ma carrière d'artiste, ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue (1). Par surcroît de malheur, Berlioz était ruiné. Il n'entrevit que ce moyen de sortir de sa triste situation : il partit pour la Russie.

Quelle fut, cependant, l'attitude de la critique en face de l'œuvre nouvelle ?

Voici d'abord le compte-rendu du *Journal des Débats* où Berlioz tenait habituellement la plume de critique musical, et qui, par consé-

(1) H. B., *Mémoires*, II, 26.

« La seconde exécution du *Faust* de notre collaborateur et ami Hector Berlioz, a eu lieu dimanche dernier à l'Opéra-Comique. Malgré un temps affreux, la salle était convenablement garnie, et l'enthousiasme qu'a excité la belle partition de l'illustre compositeur a été immense : quatre morceaux ont été bissés. Roger, qui avait réclamé l'indulgence du public pour cause d'indisposition, a passé son air de la quatrième partie (*l'Invocation à la nature*) ; Hermann Léon a été fort applaudi. Signalons la façon toute légère, toute mystérieuse, avec laquelle les harpes accompagnent la danse des Sylphes. M. Lambert, premier harpiste de l'Opéra, jeune artiste d'avenir, a surtout droit à des éloges. » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 décembre 1846, p. 414) Ces quelques lignes d'un journal ami ressemblent singulièrement à une oraison funèbre !

quent, ne pouvait lui être quetrès favorable. Il est signé : E. D. (1). Son auteur imagine (probablement) qu'en sortant de l'Opéra-Comique, il rencontre « un vieil amateur, ultra-mélodiste s'il en fut, au demeurant le meilleur homme du monde, » qui, naturellement, ne comprend rien à la musique qu'il vient d'entendre. E. D. soutient, non moins naturellement, Berlioz, et il conclut la discussion par ces mots qui n'engagent à rien de compromettant : « Le domaine de l'art est assez vaste pour que tous les esprits et tous les cœurs s'y meuvent à l'aise sans se heurter. » Il se borne à faire une analyse fort détaillée de l'ouvrage, assurant, en passant, le compositeur de sa « consciencieuse sympathie » et demandant pour lui « les applaudissements de la foule. » Il raconte aussi comment Berlioz, dans son dernier voyage, avait fait applaudir la chanson du *Roi de Thulé* comme une œuvre inédite de Weber. Et il termine ainsi :

« Il a obtenu un succès d'enthousiasme, et

(1) Ces initiales cacheraient-elles le nom de M. Edouard Deldevez ?

nous ne doutons pas qu'il n'augmente encore lorsqu'à l'exécution prochaine, fixée au 20 de ce mois, les chœurs, mieux disciplinés, se rapprocheront de la perfection de l'orchestre et que la partie vocale pourra être jugée en complète connaissance de cause.

« E. D. » (1)

Dans son numéro du 13 décembre, la *Revue et Gazette musicale*, donnait à son tour son appréciation, par la plume de Maurice Bourges, l'auteur de *Sultana*, un des opéras-comiques applaudis à cette époque :

« Les émanations subtiles du génie allemand, rêveur, idéal, mystique, inspiré, et parfois aussi vagabond, filtrent par tous les pores de l'œuvre nouvelle, déclare Maurice Bourges ; il faut donc plus d'une audition pour la pénétrer tout entière. » Ceci posé, il regrette que l'auteur de *la Damnation de Faust* ne se soit pas inspiré des scènes de l'Eglise et de la prison ;

(1) *Journal des Débats* du 10 décembre 1846.

celle-ci « n'eût-elle pas fait cent fois plus d'impression que les aventures d'un rat? Le dialogue si tragique de Marguerite dans la prison et de Faust qui vient l'en arracher n'aurait-il pas agi sur l'auditoire avec plus d'effet que la froide et satirique allégorie de la puce? Evidemment, il y a eu là méprise : soit dit sans attenter le moins du monde à l'immense portée de l'Epopée de Gœthe, qui pourtant a aussi ses taches, les couplets du Rat et de la Puce, personnages médiocrement lyriques, ne sont pas assurément d'un goût si pur, d'un sel si fin, qu'il fût indispensable de les lui emprunter, et surtout pour les traduire en musique. L'artiste a donc été privé, sans compensation aucune, de deux situations magnifiques, et dignes de sa touche mâle et passionnée. Après tout, il n'y a là rien que de réparable; cette lacune se peut combler d'autant plus aisément que le mérite de la composition du livret revient pour un bon tiers au moins à M. Berlioz. »

Passant assez rapidement en revue la partition, Bourges s'arrête sur la romance : *D'amour*

l'ardente flamme « si pénétrante de douceur..... ces accents d'amour souffrant et de regret, ce morceau dicté par le cœur, semble n'avoir été compris que faiblement..... cette belle scène, une des plus fortes de la partition, ajoute-t-il un peu plus loin, et qui laisse bien loin la célèbre mélodie de Schubert sur le même sujet. Charme mélodique, vérité d'expression, animation sympathique de l'orchestre, où le cor anglais figure admirablement, tout s'y rencontre dans une juste mesure et en sa place. » Il trouve que la *Sérénade* de Méphistophélès « est réellement un morceau piquant, spirituel en scène et du meilleur goût (les vers exceptés). Si nous ne nous abusons, M. Berlioz en assurerait l'effet en supprimant la *coda* qui est stérile. » Après cette nouvelle leçon de goût donnée à Berlioz,— et à Gœthe,— Bourges éprouve le besoin de revenir sur « la scène fort peu attique du cabaret de Leipzig » et sur les deux chansons du Rat et de la Puce.

Puis, ces légères critiques adressées amicalement au terrible confrère qu'est Berlioz,

l'auteur de *Sultana* proclame bien haut ses « sympathies acquises depuis longtemps et sans restriction au génie de M. Berlioz », et termine en ces termes hyperboliques : « De tout ceci, concluons que dans la nouvelle partition, la somme des beautés est considérable et le nombre des morceaux de premier ordre infiniment supérieur à celui des fragments moins lumineux. L'analyse technique et l'étude de cette instrumentation merveilleuse qui fourmille d'adorables effets, d'heureuses hardiesses, dévoileraient sans aucun doute de curieux mérites et nous renvoyons ce travail à une seconde exécution certainement plus complète, au moins du côté de l'orchestre et des chœurs... » (1).

La seconde exécution, on le sait, fut une véritable déroute ; trois ou quatre cents personnes y assistèrent, le mauvais temps s'étant mis de la partie ; et Bourges ne reparla plus de *la Damnation de Faust*. En 1854-55, lorsque la grande partition d'orchestre eût paru,

(1) *Revue et Gazette musicale* du 13 décembre 1846, pages 394-395.

dédiée à Liszt, ce fut Léon Kreutzer qui l'étudia dans cette même *Revue et Gazette musicale* en une série d'articles fort intéressants (1854, pages 389-392, et 1855, pages 10-99) sous le titre : *Quelques considérations sur l'art symphonique : le* FAUST *de Hector Berlioz.*

Au *Ménestrel*, E. Viel, après une analyse assez sommaire de *la Damnation de Faust*, déclare que « l'œuvre de Berlioz a obtenu un légitime succès qui grandira aux auditions suivantes : toute la partie pittoresque a saisi le public... » Il regrette cependant en passant que « le rôle de Faust se déroule tout entier sur une longue mélopée : c'est plus que le récitatif, c'est moins que l'air ; nous nous sommes pris parfois à souhaiter un cadre à cette suite d'*ariosi* fort beaux du reste et parfaitement déclamés, mais dont l'expression par trop vague tourne à la monotonie : Marguerite et Méphistophélès sont mieux partagés ; ils ont des airs et des couplets. » (1).

(1) *Ménestrel* du 13 décembre 1846.

Fiorentino, dans le *Constitutionnel* du dimanche 20 décembre 1846, consacre un tiers de son feuilleton musical à *la Damnation de Faust* :

« La nature a voulu faire de M. Berlioz un grand chimiste ou un grand mathématicien, écrit-il. M. Berlioz a prouvé à la nature qu'elle avait tort de disposer d'un homme sans le consulter, et s'est fait musicien malgré elle. On sait qu'avant de grouper des notes, nous allions dire des chiffres, M. Berlioz disséquait des cadavres. Il a porté dans son nouvel art cette même ardeur d'investigation, cette même lucidité d'esprit, cette même puissance de volonté qui guidait sa main et animait son scalpel. Avec ce froid talent d'analyse, on ne compose pas, on décompose. Tout ce qui peut s'acquérir par le travail, par la patience, par des combinaisons de rythmes les plus ingénieux et les plus difficiles, M. Berlioz l'a acquis. Sa musique, en général, c'est la lutte opiniâtre, implacable, acharnée, de la science contre l'inspiration ; c'est une musique de tête où le

cœur n'est pour rien. La nature jalouse de ses droits semble garder rancune à cet enfant rebelle, et perce rarement d'un rayon de mélodie, d'un accent de passion, ce chaos harmonique. Le génie de Berlioz ressemble à s'y méprendre à ce barbet noir qui décrit autour de Faust des cercles plus ou moins resserrés. Il peut s'écrier hardiment avec l'esprit des ténèbres : « Je suis une partie de la partie qui « existait au commencement de tout, une par- « tie de cette obscurité qui donna naissance à « la lumière. »

« M. Berlioz a infiniment d'imagination, de fantaisie et d'esprit, il rêve plus qu'il ne sent. Il excelle à peindre les bruits extérieurs, le tumulte des flots courroucés, la course échevelée des noires cavales à travers l'espace infini, le grincement des branches vertes tordues par la foudre. C'est un musicien coloriste. Mais ne lui demandez pas ces cris de l'âme qui font vibrer douloureusement les cordes les plus intimes de l'auteur, et mouillent de douces larmes la paupière attendrie. La musique de M. Berlioz

nous étonne souvent, nous charme parfois, mais ne nous émeut jamais. Aussi, dans sa nouvelle partition, a-t-il écarté soigneusement toute la partie dramatique, pour s'en tenir à l'écorce de ce sombre poëme. Meyerbeer, Weber, Schubert, et bien d'autres à leur suite, qui se sont inspirés plus ou moins du livre de Gœthe, ont saisi, chacun à sa manière, le côté humain, poétique et touchant de ce drame infernal. M. Berlioz, lui, dans sa légende inhumaine, ou surhumaine, comme on voudra, a préféré le cri des hiboux, la danse des farfadets, la chanson de la *Puce* et du *Rat*, aux admirables scènes de Marguerite dans la prison et à l'église! Impuissance ou bravade, M. Berlioz n'a pas le droit, ce nous semble, de mutiler ainsi l'œuvre du maître, de laisser dans l'ombre les plus grandes beautés et de relever avec une puérile insistance quelques trivialités étranges et de mauvais goût. On dit qu'à la répétition générale, un cor s'est écrié dans l'orchestre: « Monsieur, vous avez marqué ici une note qui n'existe pas; c'est une espèce d'éternuement

« qui ne ressemble à rien, un bruit impossi-
« ble !!!

« — C'est précisément ce que j'ai voulu, » a répondu Berlioz.

« L'auteur de la *Damnation*, qui parle admirablement la langue infernale, aurait-il voulu, par hasard, emprunter au diable de Dante sa trompette fantastique :

Ed egli del c... fatta trompetta ?

« Ces réserves faites dans l'intérêt de la vérité et de la franchise, que nous devons plus que tout autre au critique éminent d'un des trois journaux les plus influents de Paris, nous pouvons louer le reste, sans crainte d'être accusé de partialité ou de camaraderie. La nouvelle composition de M. Berlioz est divisée en quatre parties. Les vers ont été fournis par M. Berlioz lui-même, par M. Gandonnière et par M. Gérard de Nerval, auteur d'une excellente traduction de *Faust*, et l'un des plus charmants conteurs de ce temps-ci. Au début de l'intrigue, Faust est seul dans les champs.

L'orchestre imite, avec un assez grand bonheur, les mille bruits que l'on entend passer dans l'air à l'approche du matin ; une ronde de paysans, d'un rythme franc et hardi, succède au récitatif de Faust, dont le caractère triste et voilé contraste habilement avec la joie des hommes et les splendeurs de la création. Une marche hongroise, sur un thème national admirablement orchestré, termine cette première partie.

« Dans la seconde, nous avons remarqué l'hymne de la fête de Pâques empreint plutôt de solennité et d'onction, l'andante de Méphistophélès, avec accompagnement de cuivres, et surtout la danse des Sylphes, exécutée par les violons et les altos en sourdine, deux flûtes et deux harpes. Rien de plus vaporeux, de plus léger, de plus argentin que cette délicieuse et fraîche rêverie, voile de gaze et d'azur parsemé d'étoiles d'or. On a redemandé à grands cris ce morceau ravissant. M. Berlioz serait bien attrapé si Musard allait faire walser ses gnômes sur cette walse de sylphes.

« L'air de Faust qui ouvre la troisième partie, bien que parfaitement chanté par Roger, nous a paru terne et de peu d'effet. Nous préférons la ballade du *Roi de Thulé*, morceau d'une modulation étrange, d'une naïveté et d'une rudesse tudesques, mais qui ne manque pas de grâce et de saveur. La rencontre de Faust et de Marguerite, scène capitale où il aurait fallu déployer les plus grandes ressources de sentiment et de mélodie, a trompé notre attente. En général, M. Berlioz traite beaucoup mieux les instruments que les voix ; et quelle que soit l'habileté des chanteurs qui se vouent courageusement à sa musique, ils seront toujours écrasés par l'orchestre. Je sais que M. Berlioz dédaigne les vains ornements, les fioritures banales, les cadences surannées ; mais en cherchant péniblement la simplicité, l'élévation, la grandeur, on tombe souvent dans l'excès contraire, dans la stérilité, dans la monotonie, dans le vide.

« L'air de Marguerite au rouet est rempli d'expression et de tristesse. Ici, le mérite de

M. Berlioz est d'autant plus grand qu'il avait à lutter avec Schubert, et qu'il s'est très bien tiré de ce pas difficile. La course de Méphistophélès et de Faust à travers la campagne, conception neuve, originale et puissante, sont à notre gré, les deux morceaux qui font le plus d'honneur à M. Berlioz, et que les plus grands maîtres seraient fiers de signer.

« Roger, qui a tous les instincts et tous les dévouements de l'artiste sérieux, a interprété ce rôle de Faust avec une constance, une abnégation, une fidélité scrupuleuse que M. Berlioz eût trouvées avec peine dans l'élève le plus docile, dans l'apôtre le plus enthousiaste. (1) Roger a foi dans le talent de Berlioz comme Berlioz admire le talent de Roger. Artiste et critique s'entendent à merveille et se prêtent mutuellement aide et appui. Mme Duflot-Maillard, Hermann Léon et Henri, se sont parfaitement acquittés des rôles de Marguerite, de Méphistophélès et de Brander. L'orchestre mériterait d'être décoré en masse. Quant aux

(1) Voir à l'*Appendice IV*, le mot de Roger rapporté par Octave Fouque.

chœurs, c'est là une de nos plaies musicales qui réclament le plus prompt remède st sur lesquelles nous reviendrons un jour. »

L'article de P.-A. Fiorentino est, au total, assez favorable et peut-être ne faut-il considérer les critiques du début que comme des précautions oratoires destinées à faire passer des éloges qui semblent sincèrement exprimés.

En résumé, toutes les critiques qui viennent d'être citées sont assez favorables à Berlioz, ne formulant que de petites observations et ne réclamant que quelques concessions au goût timoré d'il y a cinquante ans : toutes s'accordent à regarder comme une tache les chansons du Rat et de la Puce, par exemple (1).

On semble redouter que le feuilletoniste mordant qu'est Berlioz ne se défende avec son

(1) « Dans un cercle intelligent, écrivait Léon Kreutzer en 1855, on ne l'appelait plus que *l'homme au rat, l'homme à la puce,* et l'on se demandait comment un artiste avait pu choisir pour héros de son œuvre un rongeur ignoble, un dégoûtant insecte, ou plutôt, l'on ne se demandait rien du tout ; car on a plus tôt fait de lancer un sarcasme que de raisonner une opinion. » *Revue et Gazette musicale,* 1855, p. 28.

arme la plus terrible ; on ne veut pas trop faire de peine à un confrère en critique très influent (Fiorentino n'a-t-il pas l'air de mettre le musicien au second rang dans la personne de Berlioz ?) ; mais, au fond, quelques-uns doivent bien rire de la mésaventure du musicien, qui rentrent leurs ongles et font les yeux doux, fermement convaincus que, de longtemps, le public ne les démentira pas.

Berlioz savait bien où il pouvait prendre sa revanche ; aussi saisit-il vivement l'occasion d'une nouvelle excursion en Europe. Avec les subsides indispensables que lui fournirent de dévoués amis, emportant dans son bagage l'œuvre nouvelle, il partit, encouragé par ces paroles de Balzac le magnifique : « Vous allez en Russie ; vous ne pouvez en revenir avec moins de 150,000 francs. »

C'est pendant ce voyage que Scudo, dont les paroles doivent être citées sans commentaires, parla pour la première fois de *la Damnation de Faust*. Son article est intitulé : *De la symphonie et de la musique imitative en France* :

MM. Berlioz et F. David (1). Après quelques considérations générales, l'ennemi intime de Berlioz dit ceci :

«..... Il y a déjà très longtemps que M. Berlioz s'est épris d'une passion malheureuse pour la grande composition de Gœthe. Car la partition qu'il nous a fait entendre cette fois sur ce sujet et qu'il a eu la modestie de nous donner comme une inspiration fraîchement éclose, est composée et même gravée depuis une quinzaine d'années. Elle fit, lors de sa première apparition, si peu d'effet sur les élus conviés à l'entendre, que M. Berlioz a sans doute pensé qu'il n'y avait aucun inconvénient à la reproduire en 1847, comme la dernière création de sa muse. Cette fois encore, l'intelligence du public est restée rebelle ; devant un nombreux auditoire, la symphonie de Faust n'a pas été plus heureuse que *Benvenuto Cellini*, que la messe de *Requiem*. Les beautés cachées de

(1) *Revue des Deux-Mondes*, du 15 mai 1847 (pages 748-751).

cette grande musique ne se sont révélées qu'à un petit nombre d'initiés. »

Suit une courte analyse du livret où se lit cette phrase : « Pourquoi va-t-il méditer en Hongrie, pays dont il n'est pas plus question dans la légende que dans le drame de Gœthe ? C'est que M. Berlloz avait besoin d'utiliser une idée musicale qu'il a trouvée dans ses voyages et qui est très connue en Hongrie sous le nom de *Marche de Rakoczy* (1).

« Quelles que soient les imperfections de ce livret, ajoute Scudo, on y remarque pourtant assez de situations contrastées et d'éléments dramatiques pour inspirer un compositeur qui aurait eu des idées, et qui aurait su les exprimer ; mais si, d'un côté, M. Berlioz ne trouve presque toujours, au lieu d'idées, que des chants inintelligibles, de l'autre, il ne s'est pas donné la peine d'étudier suffisamment les procédés de l'art d'écrire ; car, lorsqu'un heureux hasard le conduit sur la trace de la moindre

(1) Voir plus haut, ch. III, p. 54, et l'*Appendice II* à la fin du vol.

mélodie, il la gaspille aussitôt par inexpérience des lois essentielles de toute composition musicale. Jamais il ne dit clairement ce qu'il veut dire ; jamais il n'achève d'une manière satisfaisante la proposition commencée. Les effets incroyables qu'il est obligé de faire pour articuler les vagues aperçus de son imagination l'exaltent et lui persuadent qu'il a fait merveille, le froid accueil qu'il reçoit du public et des bons juges de l'art, loin de dissiper son erreur, ne fait que l'exciter dans la résistance. Faute d'idées, il se jette dans les exagérations de la sonorité, il s'en prend aux éléments intimes du langage musical, au rhythme, à la carrure des phrases, à la périodicité des cadences dont il bouleverse l'économie logique, si nécessaire à toute œuvre qui veut intéresser l'esprit humain.

« Si cette étrange composition échappe à l'analyse, quelques morceaux du moins méritent une attention particulière. Au début de la première partie, Faust, se promenant dans une vaste plaine de la Hongrie, exprime les émo-

tions qu'éveille en lui le spectacle des sereines beautés de la nature. Dans le morceau de symphonie qui succède à ce récitatif, dénué de caractère, M. Berlioz a essayé de reproduire les divers phénomènes du monde extérieur et de colorer par l'instrumentation le des sin que traçait la poésie ; mais la science lui a fait défaut : en visant à l'imitation fidèle de la réalité, il s'est appesanti sur des détails puérils, il a écrit une confuse ébauche sur le sujet qui avait inspiré à Beethoven la *Symphonie pastorale.* Nous aimons infiniment mieux la danse des paysans, ronde en chœur d'une tournure mélodique assez agréable. Il y a de la vigueur et de la plénitude dans l'explosion de la joie commune ; seulement le morceau est trop court et on y voudrait une prolongation de cadence qui le ferait mieux goûter. Quant à la marche hongroise qui termine la première partie, et dont le thème n'est pas de l'invention de M. Berlioz, c'est un déchaînement effroyable de tous les instrumens et de tous les timbres sur un rhythme fortement accusé.

L'idée principale est mal préparée, mal conduite, revient trop souvent ; la *stretta* qui en forme la péroraison, par l'amoncellement monstrueux des bruits les plus étranges, réveille l'idée de la marche tumultueuse d'une horde de barbares. Que cela est loin pourtant de la marche turque des *Ruines d'Athènes* de Beethoven !

« Un chœur de chrétiens chantant l'hymne de Pâques ouvre la seconde partie. Ici comme partout où il s'agit de développer un motif par des nuances délicates, M. Berlioz est resté court, et on ne peut louer que sa bonne volonté ; mais ce qui nous a fort étonnés, c'est de voir un compositeur, si épris du fantastique, échouer complètement dans les fameuses chansons du *Rat* et de la *Puce*. Cela manque de rondeur, d'entrain et de gaieté, et M. Berlioz a perdu une belle occasion de nous donner, une fois pour toutes, le sublime du grotesque. Il a été beaucoup plus heureux dans le morceau symphonique destiné à peindre le *balancement des esprits de l'air* évoqués par Méphistophélès

autour de Faust endormi. Il y a dans ce passage, des détails charmans et les sons expirans de la harpe qui le terminent, invitent doucement à la rêverie. Quel dommage que l'idée mélodique qui supporte ces jolies arabesques d'instrumentation soit empruntée à un chœur de la *Nina* de Paisiello : *Dormi, o cara!* — Nous passerons vite sur la troisième partie, où il n'y a d'un peu supportable que quelques mesures d'un menuet dansé par les sylphes devant la porte de Marguerite, et le mouvement d'orchestre qui exprime l'agitation de Faust pénétrant dans la chambre de sa bien-aimée pendant la nuit. Rien de plus étrange que la chanson du *Roi de Thulé*, constamment écrite dans les notes les plus élevées et les plus criardes de la voix de soprano et dans un rhythme haché, qui fait de la langue française une langue toute particulière à M. Berlioz.

« La quatrième et dernière partie commence par cette fameuse ballade de Marguerite, que la poésie de Gœthe et la musique de Schubert ont rendu immortelle et populaire. La ballade

de M. Berlioz ne méritera jamais ni cet excès d'honneur ni cette indignité. La critique peut citer le premier couplet, fort bien préparé par une ritournelle, que chante le cor anglais; elle doit renoncer à parler du reste. Le drame se termine dignement par un galop infernal, où le compositeur a voulu imiter très sérieusement *le bruit de deux chevaux noirs emportant à travers l'espace* Faust et son créancier Méphistophélès.

« Telle est cette composition où M. Berlioz a défiguré l'une des plus grandes conceptions de la poésie moderne. Il n'a rien compris à ce drame de l'esprit et du sentiment, où Faust, poussé au délire de l'orgueil de la science et dans l'isolement d'une raison superbe, ne trouve un instant de bonheur qu'en reposant sa tête enflammée sur le chœur chaste et pur de Marguerite. Il a transformé cette fille adorable, cet idéal de l'amour, de la pudeur et de la mélancolie, en une vulgaire héroïne qui divulgue le secret de son âme en s'abandonnant à toutes les exagérations du mélodrame.

M. Berlioz a pris au sérieux quelques puérilités excentriques que le poète a semées çà et là au fond de son tableau, pour mieux faire ressortir la couleur de la société allemande au XVIe siècle où s'accomplissent les évènements de sa *divine comédie*. Rarement l'alliance du drame et de la symphonie a été plus malheureuse. Non seulement M. Berlioz ignore l'art d'écrire pour la voix humaine, mais son orchestration même n'est qu'un amas de curiosités sonores, sans corps et sans développement. »

Après la Russie (1), l'Allemagne. Le samedi 19 juin, à six heures et demie du soir, au grand Opéra de Berlin, *la Damnation* était applaudie d'enthousiasme. Il n'avait pas fallu moins que l'ordre exprès du roi pour en assurer l'exécution, les partisans du prince Radziwill, auteur lui aussi d'un *Faust,* ayant tout mis en œuvre pour que le compositeur princier ne pût être éclipsé par son rival (2).

(1) Voir l'*Appendice V* sur *Berlioz en Russie.*

(2) A cette occasion, le roi de Prusse décora Berlioz de l'Aigle-Rouge.

De ce côté-là, Berlioz pouvait donc espérer une carrière au moins honorable pour son dernier ouvrage. Il allait bientôt le faire applaudir à Londres. C'est de là qu'il écrit à son ami Auguste Morel, le 14 janvier 1848 :

Déjà les deux répétitions que j'ai faites de..... Faust *leur ont fait ouvrir de grands yeux et d'immenses oreilles ; j'ai lieu de croire que c'est ici que je dois me faire une belle position.....* (1).

Les deux premières parties sont exécutées avec grand succès le 7 février.

Deux ans après, les mêmes fragments, moins la chanson de la Puce, étaient entendus et applaudis, à Paris même, à la salle Sainte-Cécile, où la Société philharmonique, présidée par Berlioz et fondée sous son inspiration, donnait des concerts. Roger et Levasseur y chantèrent les *soli* (19 février 1850). (2).

Mais c'est à l'étranger surtout (presque ex-

(1) *Correrpond. inédite*, lettre XXXVIII, p. 158.

(2) Dès le 15 avril 1849, le Conservatoire avait repris la *Marche hongroise*, le *chœur* et le *Ballet des Sylphes*.

clusivement pendant vingt ans encore) que *La Damnation* poursuit sa carrière.

De *Londres*, *samedi 12 juin 1852*, Berlioz écrit à d'Ortigue :

Deux morceaux de Faust *ont été bissés* (à Exeter-Hall) *avec des cris et des trépignements* (1).

A Weimar, en novembre de la même année, les deux premières parties en sont entendues, sous la direction de Liszt.

L'année suivante, au mois d'août, à Bade, on joue *deux actes de* Faust, Berlioz conduisant l'orchestre.

De là, écrit-il, *je suis allé à Francfort, ou j'ai donné deux autres concerts au théâtre, avec* Faust *toujours.*

Il n'y avait pas la foule immense de Bade; *mais on m'a fêté d'une façon tout à fait inusitée dans les* Villes libres, *c'est-à-dire dans les villes esclaves des idées mercantiles, des* affaires, *comme l'est Francfort. De là, je suis revenu à*

(1) *Corresp. inéd.*, lettre LVIII, p. 195.

Paris. A peine réinstallé, une double proposition m'est arrivée de Brunswick et de Hanovre, et je suis reparti. Vous dire tous les délires du public et des artistes après l'audition de Faust *serait trop long......*

Ici autre histoire..... (1)

Le 22 avril 1854, *la Damnation* est dirigée par l'auteur à Dresde.

En 1856, enfin, une exécution parfaite en est donnée à Weimar.

En 1861, le Conservatoire se décide à en faire de nouveau entendre quelques fragments.

La Société des concerts du Conservatoire, écrit Berlioz à son fils le 14 février*; va me demander un fragment de* la Damnation de Faust *pour une de ses prochaines séances*, *on m'en a prévenu. Comme cela ne lui coûtera rien, cela se fera* (2).

(1) Lettre de *Hanovre, 13 novembre 1853*, adressée à Humbert Ferrand (*Lettres intimes*).

(2) « La Société des concerts du Conservatoire exécutera dans sa séance d'aujourd'hui *la Damnation de Faust*, de Hector Ber-

Et deux mois après, de *Paris, 18 avril 1861*.

On m'a fait au Conservatoire une ovation rare après l'exécution des scènes de Faust (1).

---

lioz. » (*Revue et Gazette musicale*, 7 avril 1861, p. 109). La même *Revue*, une semaine plus tard, rend compte de cette audition en ces termes :

« Les fragments de *la Damnation de Faust* exécutés dimanche au septième concert du Conservatoire, ont produit une grande sensation. Le public a chaleureusement applaudi le ballet des Sylphes, et après le double chœur d'étudiants et de soldats, les artistes ont fait à M. Berlioz une bruyante ovation. L'exécution a été digne de tous points de l'œuvre et de l'illustre société. M Cazaux a chanté avec beaucoup de talent les solis de Méphistophélès. » (*Rev. et Gaz. mus.*, 14 avril 1861, p. 118).

L'annonce du *Ménestrel* (1861, p. 143) donnerait à entendre, comme celle de la *Revue* qu'il s'agissait d'une audition intégrale de *la Damnation*. Mais on voit par la lettre de Berlioz qu'on ne pensait à rien moins.

Viel, qui, à la même place avait rendu compte quinze ans plus tôt (voir ci-dessus, p. 167), de la première exécution à l'Opéra-Comique, écrivait ceci en 1861 :

« Cinq fragments de la belle symphonie de Berlioz : *la Damnation de Faust*, occupaient une place importante dans le programme de dimanche dernier. Hâtons-nous de dire qu'ils ont produit un grand effet, et que le public du Conservatoire — public si attaché à ses admirations rétrospectives, — les a accueillis avec une faveur marquée ; le choix des morceaux avait d'ailleurs était fait avec prudence, de façon à ne blesser aucune

(1) *Corresp. inédite*, pages 273 et 280.

Trois ans plus tard, d'Autriche, *les Viennois*, écrivait Berlioz à Mme Ernst (1), *m'ont aussi envoyé dimanche dernier une dépêche télégraphique pour m'annoncer qu'ils venaient de fêter mon jour de naissance en exécutant un grand*

---

conviction, à n'éveiller aucune susceptibilité ; car, on le sait, en musique, comme en toute autre chose, — plus peut-être, — il y a les routiniers et les orthodoxes systématiquement hostiles à toute nouveauté comme à toute hardiesse. L'orchestre a d'abord dit une petite pièce instrumentale qui fait suite à la scène des buveurs : « *Après l'orgie de la cave d'Auerbach, Méphistophélès conduit Faust au travers des airs dans un bosquet du bord de l'Elbe, où il l'endort et lui fait voir en songe l'image de Marguerite.....* Rien de plus poétique, rien de suave comme la peinture instrumentale de ce voyage et de ce rêve ; l'air que chante Méphistophélès, — par l'organe de M. Cazaux, — se distingue par une sombre énergie. Il y a, dans le chœur des gnômes des intentions aussi expressives que variées, et rendues avec un faire d'une orignalité suprême : ce n'est pas ainsi que chantent les simples mortels. Même observation à l'égard du ballet, en mouvement de valse, des Sylphes, sortes de libellules incorporelles, qui, dans leurs ébats, rasent la pointe des herbes et la cime des fleurscomme le vol de *Titania* dans le *Songe d'une nuit d'été*. L'étrange sonorité des violons en sourdine, les notes détachées de la harpe et de la flûte, et pardessus tout l'ingénieuse combinaison des timbres, font de cette danse une dentelle de sons aussi délicate que précieusement travaillée ; de nombreux bravos en ont acclamé l'exécution. Le double chœur d'étudiants et de soldats, dont les caractères contrastés

(1) *Correspondance inéd.*, Lettre CXXIX, 14 décembre 1864, p. 313.

morceau de ma légende de la Damnation de Faust *et que ce double chœur avait eu un succès immense.*

C'est de cette même ville de Vienne que Berlioz écrivait (le 17 décembre 1868, peu de mois avant sa mort), à son ami Ernest Reyer, une longue lettre où se lit ceci :

La Damnation de Faust *a été exécutée dans la vaste salle de la Redoute devant un auditoire*

---

se marient si bien grâce aux artifices d'un contrepoint habile, a également obtenu un succès des plus francs. Bref, le résultat de cette nouvelle épreuve peut être considéré comme un véritable triomphe pour un maître jadis aussi contesté que Berlioz, dans la salle de la rue Bergère. Nous espérons donc que la société ne s'en tiendra pas là, et qu'elle nous fera entendre plus tard d'autres pièces de l'illustre compositeur français, d'*Harold,* par exemple, ou mieux encore de *Roméo et Juliette,* en attendant qu'elle inscrive sur son programme une de ses œuvres dans toute son intégrité. » (*Ménestrel*, 1861, p. 157).

Parlant, quinze ans plus tard de cette audition, M. Ad. Jullien disait : « La valse des Sylphes parut seule distraire l'auditoire ; » et, après avoir fait remarquer que l'ovation décernée à Berlioz ne le fut que par les artistes dans le foyer, et non par le public dans la salle, il rapporte cette parole de Scudo : « J'ose affirmer qu'on ne la réentendra pas en pareil lieu. » (Ad. Jullien, dans la *Rev. et Gaz. musicale*, 1876, p. 59).

immense avec un succès foudroyant. Vous dire tous les rappels, tous les bis, *les pleurs, les fleurs, les applaudissements de cette matinée, serait chose ridicule de ma part.*

Que vous dirais-je? C'est la plus grande joie de ma vie.....

Enfin voilà une de mes partitions sauvée... (1).

Cette *grande joie* fut aussi l'une des dernières du vieux maître, auquel Paris ne devait faire amende honorable qu'après l'avoir laissé mourir, indifférent (2).

(1) *Corresp. inédite*, Lettre CXLIII, pp. 333-335. Voir sur ce concert : E. Reyer, *Notes de Musique*, pages 299-301 ; une lettre qui lui est adressée à ce sujet se termine ainsi : « Je vous assure que M. Berlioz a éprouvé hier une des plus grandes joies musicales de sa vie. »

(2) Théophile Gautier écrivait, peu après la mort de Berlioz : « Dans cette renaissance de 1830, il représente l'idée musicale romantique....

« *La Damnation de Faust* contient précisément ce qui manque au *Faust* d'ailleurs si remarquable de Gounod, » (dont Théophile Gautier rendait compte à la même place, huit jours auparavant) « la profondeur sinistre et mystérieuse, l'ombre où scintille vaguement l'étoile du microcosme, l'accablement du savoir humain en face de l'inconnu, l'ironie diabolique de la négation, et la fati-

A partir du grand festival du 22 mars 1870, où trois fragments sont inscrits au programme, *la Damnation de Faust,* peu à peu, est révélée au grand public par Pasdeloup et par la Société des concerts du Conservatoire (1) qui, les 20 et 27 février 1876, se risque à en exécuter les deux premières parties, chantées par MM. Bosquin, Bouhy et Auguez, sous la direction de M. Deldevez. En même temps M. Maurel chantait chez Pasdeloup l'*Invocation à la nature.*

---

gue de l'esprit s'élançant vers la matière. Certes, le Faust tel que Gœthe le concevait n'a jamais été mieux compris. Il nous est resté de la scène du jardin » (cette scène est transportée d'ailleurs par Berlioz dans la chambre de Marguerite) « un souvenir délicieux, et la marche infernale qui galope sur un thème hongrois obtint un immense succès » (*Journal officiel de l'Empire français*, feuilleton du 16 mars 1869 : *Hector Berlioz*).

(1) Le 9 janvier 1870, la Société du Conservatoire avait exécuté les trois morceaux jusqu'alors les plus connus et les seuls appréciés du public : Le *Ballet des Sylphes*, le *Menuet des Follets* (dirigés l'année précédente par Litolff à l'un de ses deux uniques concerts de l'Opéra) et la *Marche hongroise*. Le même jour, Pasdeloup avait le même programme. Au festival du 22 mars, on y joignit l'*air* de Méphistophélès.

Deux ans plus tard (7 janvier 1872), tandis que Pasdeloup reprenait ces mêmes fragments, le Conservatoire donnait de nou-

« Eh bien! écrivait alors M. Ernest Reyer, « ces chers Parisiens » qui étaient au Conservatoire dimanche dernier et le dimanche précédent l'ont singulièrement vengé des dédains de ceux qui vinrent en 1846 aux deux concerts de l'Opéra-Comique, et aussi de ceux qui n'y vinrent pas. Je crois que si *la Damnation de Faust* eût été exécutée tout entière devant ce même public jadis si réservé et si redoutable, il n'eût pas trouvé que la dose fût trop forte. Mais avec la prudence d'un homœopathe, habitué à n'administrer que par petites fractions les substances les plus énergiques, M. Delde-

---

veau (avec M. Caron) les morceaux entendus en 1861, c'est-à-dire toute la fin de la deuxième partie ; ainsi que le 27 décembre de la même année (avec M. Manoury), sous la direction de M. Deldevez. Chez Pasdeloup, les fragments exécutés sont « redemandés avec acclamation ; ..... rarement l'enthousiasme du public des concerts populaires s'était déclaré à ce point. » dit la *Rev. et Gaz. music.* du 14 janvier 1874, p. 14). M. Colonne à l'Odéon d'abord, puis au Châtelet, le 9 mars 1873, faisait entendre, la *Valse des Sylphes*, la *Marche hongroise*, etc. Le 30 janvier 1874, l'*Invocation à la Nature* était chantée au Concert populaire.

Il est donc juste de dire que le public parisien était bien préparé à entendre au moins la première moitié de *la Damnation* qui n'avait jamais été tout-à-fait délaissée.

vez a pensé qu'un fragment de l'œuvre suffirait et il n'en a donné que les deux premières parties ; le reste viendra plus tard. Déjà l'air de Méphisto, le chœur et le ballet des Sylphes; le double chœur des soldats et des étudiants, exécutés plusieurs fois et toujours applaudis, figuraient depuis quelques années au répertoire de la Société des concerts. Mais ce n'était pas une raison pour assurer le succès de la tentative très hardie de M. Deldevez. Et il s'agissait de savoir si la valse des Sylphes, par exemple, ferait passer les couplets de Brander: *Certain rat dans une cuisine*, et la chanson de la puce. On pouvait se demander aussi quelle impression produirait, après les fiers accents de la Marche hongroise, le chœur religieux de la fête de Pâques. Sous les voûtes toujours austères, bien qu'elles aient été badigeonnées à neuf, du temple de la rue Bergère, le thème belliqueux de Rakoczy, avec sa luxuriante instrumentation, avec ses cuivres et ses tambours ne ferait-il pas frémir les ombres de Mozart et de Haydn ? Pardonnerait-on au musicien d'a-

voir traduit, avec des imitations dans l'orchestre, deux des conceptions les plus réalistes du génie de Gœthe ? Lui pardonnerait-on surtout son irrévérence à l'endroit de la fugue, considérée au point de vue du style religieux ? Mon Dieu ! oui, on lui a pardonné, et c'est à peine si, pour la chanson de la Puce, une puce qui, d'ailleurs, se nourrit de sang royal, quelques-uns se sont gratté l'oreille. Et ce n'est pas assez de dire que la Marche hongroise a produit un très grand effet, elle a électrisé l'auditoire ; elle a été bissée avec enthousiasme, surtout au second concert, et bon gré malgré, il a fallu recommencer. Quand je dis bon gré malgré, c'est une façon de parler, car M. Deldevez ne demandait qu'à vaincre ; et elle l'a été à la grande joie du public, de l'orchestre et de son vaillant chef. Il n'y a vraiment pas besoin d'y regarder de bien près pour voir la respectueuse admiration qu'inspire à tous ces musiciens d'élite le grand compositeur qui, en léguant ses œuvres à la Société des concerts, a, pour ainsi dire, mis sa gloire

posthume sous la sauvegarde de cette admirable institution....

« ... Ailleurs ce n'est qu'une perfection relative ; au Conservatoire, c'est une perfection absolue. »

M. Reyer cite en passant la lettre suivante de Berlioz à M. Deldevez :

Mon cher Deldevez,

Je vous remercie de vouloir bien prendre la peine de revoir ma partition de Faust ; *Richault et moi nous pensions que vous aviez fini, c'est pourquoi on vous l'a redemandée. Mais, puisque vous avez si bien déniché un grand nombre de fautes dans les premières pages, soyez assez bon pour continuer et vous nous rendrez un grand service.*

Tout à vous. Mille amitiés.

HECTOR BERLIOZ.

M. Deldevez ayant corrigé les épreuves de *la Damnation*, l'avait apprise par cœur et l'aimait

passionnément. « Voilà en grande partie le secret de l'admirable exécution qui, aux deux séances du Conservatoire, a entraîné la salle entière et satisfait les plus exigeants. » (1)

Cet incontestable succès allait engager Pasdeloup et M. Colonne à faire étudier l'œuvre de Berlioz ; et dès l'année suivante, le 11 février 1877, Pasdeloup en reprenait au Cirque d'hiver les deux premières parties (2).

« Et l'œuvre tout entière, écrivait encore M. Reyer huit jours plus tard, oui, tout entière, défraiera dimanche prochain, c'est-à-dire demain, le programme du Cirque et celui du Châtelet. Grande et noble émulation dont nous sommes profondément touché, dont nous attendons le résultat avec une confiance que M. Colonne et M. Pasdeloup, très soigneux l'un et l'autre de la renommée de leur

(1) E. Reyer. *Revue musicale* dans le *Journal des Débats* du 1er mars 1876.
(2) Avec Talazac et Bonnehé.

entreprise, ne peuvent que justifier. » (1)

Donc, le 18 février 1877, trente ans passés depuis sa première exécution, *la Damnation de Faust,* simultanément, était exécutée au Cirque d'hiver et au Châtelet. Au Châtelet seul, M. Colonne la dirigea six dimanches de suite! Devant un succès aussi indéniable, la presse musicale, par conviction sincère ou... acquise, proclama la symphonie de Berlioz un incontestable chef-d'œuvre : touchante unanimité!

« On a joué trois fois, écrivait alors Flaubert, *la Damnation de Faust* qui n'a eu, du vivant de mon ami Berlioz, aucun succès, et maintenant le public, l'éternel imbécile nommé *On,* reconnaît, proclame, braille que c'est un homme de génie. Et le bourgeois n'en sera pas plus modeste à la prochaine occasion. » (2)

(1) E. Reyer. *Revue musicale* dans le *Journal des Débats* du 18 février 1877.

(2) *Corresp. de G. Flaubert,* citée par Ad. Julien, *H. Berlioz,* p. 358, note 1.

Au cours de ces exécutions triomphales, le successeur du maître à la *Revue musicale* du *Journal des Débats* consacrait deux articles entiers à *la Damnation de Faust*. Dans le premier, après avoir rappelé la chute de 1846 et cité le passage des *Mémoires* relatif à cet événement, M. Reyer disait :

« Il y a trente ans de cela, et dans cet espace de temps, quelques fragments seuls de *la Damnation de Faust* ont été exécutés à de rares intervalles jusqu'à l'année dernière où, grâce à l'initiative de M. Deldevez, le Conservatoire en donna les deux premières parties. Cette année enfin, entraînés par une noble émulation, M. Pasdeloup et M. Colonne nous ont fait entendre l'œuvre entière. Mais, au Cirque, les moyens d'exécution pour la partie vocale ont manqué : du moins, ils ont été insuffisants; tandis qu'au Châtelet, après quelques mésaventures qui heureusement n'ont pas compromis le succès de l'œuvre, on est arrivé hier et le dimanche précédent à un ensemble qui, à

part quelques réserves que nous ferons tout à l'heure, nous a complètement satisfait... .. »
M. Reyer rapporte ensuite un trait touchant de confraternité artistique : Pasdeloup prêtant à M. Colonne le chanteur Talazac, son Faust, pour remplacer au Châtelet Prunet empêché et Vergnet retenu par le service à l'Opéra. Puis, il fait quelques observations sur l'exécution encore imparfaite, observations que les auditions suivantes rendirent peu à peu sans objet. Et M. Reyer conclut ainsi :

« Oui, tout est beau, tout est poétique, tout est pittoresque, tout est original dans cette œuvre de génie que l'on ne s'étonnera plus de nous voir tant admirer. Et que devient, je vous le demande, le mot attribué à Chérubini répondant à quelqu'un qui lui disait : « Berlioz n'aime pas la fugue. » — « C'est la fugue qui ne l'aime pas ! » Quand on voit avec quel art l'auteur de *la Damnation de Faust* s'est servi du style fugué dans l'introduction de son œuvre *Plaines de Hongrie*, dans la Marche

hongroise, dans le monologue de Faust et dans d'autres pages de sa partition.....

« ..... La fugue composée sur le thème de la chanson de Brander a eu un véritable succès et à chaque exécution on l'a bissée. N'hésitons donc pas et rendons hommage à l'intelligence du public. On a bissé aussi la Marche hongroise et la valse des Sylphes, la sérénade de Méphisto et l'Invocation à la nature, l'une des pages les plus saisissantes, les plus grandioses qui existent dans la musique descriptive. L'admiration du public a failli lasser les forces des exécutants.

« ..... Oui, il a fait un chef-d'œuvre le pauvre grand homme, et il est mort sans le voir admirer par ceux dont les suffrages lui tenaient le plus à cœur, en quoi il manquait de logique ; car, Dieu sait avec quelle ironie il parlait du goût musical des Parisiens.

« S'il eût vécu ..... mais, oserions-nous affirmer que, Berlioz vivant, on eût jamais songé à exécuter *tout entière la Damnation de Faust* ? » (1).

(1) E. Reyer, *Revue musicale,* dans le *Journal des Débats*, du 13 mars 1877.

Quelques jours après la sixième audition au Châtelet, M. Reyer louait la bonne exécution de l'œuvre par l'orchestre, les chœurs et les solistes : Mme Duvivier, MM. Talazac, Lauwers et Carroul (1). Il ajoutait :

« *La Damnation de Faust* est le plus grand succès musical de la saison. On l'a jouée six fois, l'avant-dernière et la dernière exécutions furent de beaucoup supérieures aux précédentes. On l'a jouée six fois et il n'y a pas de raison pour qu'on n'aille pas au-delà. Si la série des concerts du Châtelet est terminée, eh bien ! qu'elle recommence. M. Colonne ne demande pas mieux. »

Et M. Reyer proposait, après une telle réhabilitation du maître, de placer son buste fait par Perraud sur la façade de l'Opéra. « Voilà

(1) Au Cirque d'hiver, les solis avaient été chantés par Mlle Garnier (remplaçant Mlle Sablairolles) ; MM. Talazac. Bonnehé et Séguin. *La Damnation de Faust* y était précédée sur le programme de la *Marche de Schiller* de Meyerbeer.

une idée, dit-il, qui semblera peut-être moins extravagante aujourd'hui qu'il y a dix ans (1). »

Hélas! en 1896, la façade de l'Académie nationale de musique semble assez peu préoccupée de remplacer l'effigie de quelqu'un des illustres oubliés qui la décorent..... ou la déshonorent, par celle du plus grand des compositeurs français, dont elle ne montera sans doute jamais aucune œuvre scénique, et ce n'est qu'en 1895 qu'on a songé à faire exécuter un buste de Berlioz pour l'Opéra (2).

Dans le même temps, M. Eugène Gautier, critique musical du *Journal officiel*, et professeur au Conservatoire écrivait :

« Décidément, qui l'aurait dit? Voilà Hector Berlioz devenu populaire! Aux concerts de M.

(1) E. Reyer, *Revue musicale,* dans le *Journal des Débats* du 30 mars 1877.

(2) « Le ministre des Beaux-Arts a chargé M. Feinberg, auteur de la *Damnation de Faust*, d'exécuter le buste en marbre de Berlioz. Ce buste sera placé à l'Opéra. » (*Le Rappel,* du 31 juillet 1895).

Pasdeloup, *la Damnation de Faust* a obtenu un légitime succès.....

« ..... *La Damnation* est une œuvre aussi considérable par son étendue que par son mérite. Depuis les compositions de Lalande, de Bach et de Haendel, rien de si colossal peut-être n'avait été présenté au public. Comme sur un abîme dont l'obscurité vous empêche de voir le fond, on se penche avec un certain effroi sur cette musique qu'accueille et semble comprendre le public de *la Dame blanche* (1).

« Le Faust de Berlioz n'est point seulement une légende racontée et expliquée par un musicien, c'est une suite de tableaux exposés et d'impressions transmises avec une grande vérité par un artiste poëte et peintre ayant l'art musical plus qu'aucun à sa disposition..... »

Le compte-rendu qui suit, rédigé sans doute hâtivement par Eugène Gautier, est émaillé de citations dans le genre de celles-ci :

(1) Est-il bien sûr que le public des concerts et celui de l'Opéra Comique soit le même ?

Le vieil hiver a fait place à l'*été* (sic).
Merci *donc* (sic), crépuscule.

Quant à ce premier morceau de la troisième partie, il le trouve médiocre, et en déclare « les modulations taquines ni agréables, ni utiles », et la ballade du *Roi de Thulé* « manque de simplicité et d'archaïsme » (!) Plus loin, le critique « officiel » découvre que « Méphistophélès commande à ses follets de danser devant Marguerite (*sic*). » Enfin, la « course échevelée » de la fin a pour but de « voler au secours de Marguerite. » Eugène Gautier, élève d'Halévy, paraît évidemment assez peu informé sur la partition qui fait courir le Tout-Paris de 1877. D'ailleurs, il l'avoue, « le temps nous presse », ce qui peut expliquer les inexactitudes de son article.

En passant, une critique qui n'est pas nouvelle à l'adresse du compositeur : « Toutes les fois que Berlioz touche à un morceau qui, par son sens et sa forme arrêtée, appartient au théâtre, il est mal à son aise ; ce grand et original musicien ne sait pas mettre une chanson

sur un air : les paroles inutilement répétées, le rythme incertain, la forme distendue, tout indique qu'il a hâte de revenir à ce qui est son véritable domaine, la traduction et la peinture des impressions et des émotions..... »

Quoi qu'il en soit, « nous applaudissons de tout notre cœur, conclut-il, à cette grande et juste réussite qui vient trop tard, puisque Berlioz ne l'a pas vue et qu'il est mort peut-être sans l'espérer. Nous demandons seulement que ce succès trace une ligne de plus en plus profonde entre la symphonie et le théâtre et persuade à ceux qui, comme nous, admirent et aiment Berlioz que l'appréciation, même enthousiaste, de ses ouvrages, ne doit amener personne à confondre l'art de Mozart avec celui de Beethoven..... » (1)

A la *Revue des Deux-Mondes*, Blaze de Bury, successeur de Scudo qui mourut fou après

(1) Eug. Gautier, dans le *Journal officiet de la République française* du 13 mars 1877, pages 1900-1901.

avoir vomi tant d'injures sur Berlioz, Blaze de Bury (sous le pseudonyme de F. de Lagenevais) rappelait complaisamment cette phrase d'un article de dix ans antérieur : « Au temps où nous vivons, qui songe à *la Damnation de Faust*? quelle société de concerts populaires ou non exécutera la symphonie de *Roméo et Juliette* » (1) et constatait que « le nom de Berlioz, naguère oublié, se relève et triomphe sur toute la ligne, au Conservatoire, chez Pasdeloup, aux concerts Colonne, et c'est une vraie joie, ajoutait-il, d'assister à pareille réaction et de pouvoir se dire qu'on l'avait appelée de si loin. » (2)

« Comme il admirait Shakespeare, écrit plus loin Lagenevais, Berlioz admirait Gœthe ; un peu moins peut-être, car Shakespeare fut pour lui presque un dieu. Quoi d'étonnant que *Faust* ait, dès la première heure, subjugué cet esprit

(1) *Revue des Deux-Mondes* du 15 mai 1867 : *Shakespeare et ses musiciens.*

(2) *Revue des Deux-Mondes* du 15 avril 1877, page 914.

de feu et de flamme ! Ce qui nous surprend, c'est qu'il ait pu faire tenir tout le poëme dans l'espace d'une symphonie, car il ne saurait être ici question de lit de Procuste ni de réduction à la Gounod ; les grandes lignes du chef-d'œuvre sont maintenues, la *caractéristique*, comme disent les Allemands, reste debout ; des épisodes, il y en a sans doute, mais avec quelle vigueur d'accent dramatique ils se rattachent à l'action ! Rappelons-nous la sonnerie de la retraite et la chanson des étudiants encadrées dans la scène d'amour et que le musicien ramènera plus tard aux oreilles de Marguerite à l'instant final des remords et des épouvantes ; l'air de Faust saluant la chaste retraite de la bien-aimée, la fugitive apparition du démon, l'entrée de Marguerite, la chanson du roi de Thulé, archaïque et découpée à la manière d'une gravure sur bois d'Albert Dürer, tout cela est-il assez franchement inspiré, passionné, assez en scène ! Singulière rencontre pourtant que cette symphonie se trouve aujourd'hui la vraie pièce et nous fasse éprouver

tous les sentiments, toutes les commotions électriques du *Faust* de Gœthe. A côté de cette page à la Michel-Ange, le *Faust* de l'Opéra déjà si effacé, si petit, diminue encore et s'amoindrit jusqu'à ressembler à ces personnages de Mme de Sévigné qui devaient à la troisième génération *gauler des fraises*. » Après ces aménités adressées à Gounod, le critique de la *Revue* compare Berlioz à Delacroix :

« On se rappelle, dit-il, ce que fut en 1867 pour Delacroix l'exposition de son œuvre complète ; le même vent de popularité souffle en ce moment pour Berlioz, et cette *Damnation de Faust*, jadis connue des seuls artistes, exécutée aujourd'hui à l'envi dans les deux salles que fréquente le grand public, applaudie, acclamée à huit et neuf reprises, va, nous l'espérons, inspirer des réflexions salutaires à ceux qui s'étaient un peu vite habitués aux délices commodes de leur présence. *Ecco il vero pulcinello.* « Voilà enfin le vrai Méphisto ! » s'écriait autour de nous la foule en entendant cette sérénade d'une frénésie à vous donner la chair

de poule, ce ricanement féroce du méchant..... »

Quelques légères critiques suivent où Lagenevais revient encore sur Gounod (que plus loin il prend directement à partie au sujet de *Cinq-Mars)*, égratigne en passant Ambroise Thomas (« *Errare humanum,* dit-il : les grands inspirés subissent cette loi du destin, ils se trompent parfois et très lourdement, mais on sent d'avance avec eux que certaines écoles sont impossibles, et que, s'il leur arrive de mettre la main sur *Faust*, *Hamlet* ou *Roméo et Juliette*, ce n'est point en bourgeoise prose musicale que ces chef-d'œuvre de la poésie seront traduits ») et souhaite que, puisqu'on parle « de mettre à la scène cet admirable intermède », on choisisse M. Saint-Saëns pour « ce travail d'encadrement », mais que l'on se montre très discret en ce qui concerne la pièce. (1).

La Revue et Gazette musicale publiait une étude — enthousiaste est-il besoin de le dire —

(1) *Revue des Deux-Mondes,* 15 avril 1877, p. 918.

signée Ad. Jullien et *le Ménestrel*, un article de Auguste Morel, l'un des meilleurs amis de Berlioz, qui y racontait à cette occasion, les démêlés que le compositeur eut avec la police romaine, lorsque, rejoignant la Villa Médicis, en 1831, on trouva dans son bagage le chœur de démons en *langue inconnue* qui le fit prendre pour un conspirateur dangereux. Heureusement, Horace Vernet, directeur de l'Ecole de Rome, intervenant, délivra son élève des mains de la trop soupçonneuse police papale (1).

(1) A. Morel, dans ce très intéressant article du 25 février 1877, fait sans doute allusion aux *Huit scènes de Faust* lorsqu'il dit que ce chœur faisait partie de *six morceaux* que Berlioz fit graver à ses frais puis détruisit, et comprend parmi eux le chœur infernal. « Celui qui écrit ces lignes, ajoute-t-il, en possède un exemplaire qu'il conserve religieusement. » Ou bien A. Morel fait une confusion, ou bien son recueil de *six morceaux* est différent des *Huit scènes* (Voir l'*Appendice I*, pages 231 et suiv.). Il rappelait en outre que Sivori, le célèbre violoniste, s'était fait entendre pour la première fois à Paris dans l'une des auditions de 1846.

L'année précédente, après l'audition du Conservatoire, quelques lignes signées V. W., — Victor Wilder sans doute — lui étaient consacrées, où l'on parlait de la « patience » des auditeurs résignés, de l' « ordonnance puérile » du poème ; où enfin, on décernait une « mention honorable » au chœur de la fête de Pâques. (!!).

Le même écrivain rendait compte chaque semaine des six auditions consécutives de l'œuvre de celui pour lequel il conservait, comme Reyer, une pieuse admiration : car *la Damnation* tint six dimanches de suite l'affiche des concerts de l'Association artistique. Le Châtelet, malgré ses 3.000 places, était trop exigu pour contenir la foule qui se pressait à ses portes ; on refusait chaque fois plusieurs centaines de personnes ; et ceux qui étaient assez heureux pour assister à l'audition applaudissaient avec un enthousiasme voisin du délire la *Marche hongroise,* l'*air* de Méphistophélès, la chanson du *Roi de Thulé*, l'*Invocation* de Faust, le *Chœur* des Démons. Il fallait chaque fois bisser cinq ou six morceaux.

En décembre 1877 et janvier 1878, cinq nouvelles auditions consécutives en étaient données : à la 11e, M. Mounet-Sully récitait une ode de M. Charles Grandmougin à la mémoire d'Hector Berlioz ; Mlle Vergin, MM. Talazac, Lauwers et Carroul chantaient les *soli*. Les 31 mars et 7 avril, Pasdeloup reprenait *la Dam-*

nation au Concert populaire, (avec Mlles Isaac, MM. Valdéjo —, Lauwers et Melchissédec—, et Séguin), deux fois encore en 1881 (1). Les 7 et 14 avril 1878, M. Colonne, avec Mlle Vergin, MM. Villaret fils, Lauwers et Carroul, le faisait entendre pour la 12e et 13e fois; à la réouverture, du 27 octobre au 24 novembre, avec la même distribution, il la dirigeait cinq fois.

Enfin, au Château-d'Eau, M. Lamoureux l'inscrivait au programme de ses concerts, quatre fois pendant le mois de février 1884; quatre fois consécutives à partir du 28 décembre de la même année avec Mme Brunet-Lafleur, MM. Van Dyck et Blauwært. Il la reprenait les 26 janvier, 2, 6 et 9 février 1896, avec Mlle Passama, MM. E. Lafarge, Bailly et Blancart, l'ayant fait entendre en tout douze fois. Le 12 avril suivant, M. Colonne en donnait la 80e audition, ce qui joint aux sept séances que Pasdeloup y consacra et aux deux exécutions de 1846, dépasse le chiffre de *cent*

(1) Il la dirigea deux autres fois avant sa retraite.

exécutions complètes à Paris. « Quel succès ce serait déjà pour une œuvre théâtrale et quel triomphe cela représente pour une de ces partitions de concerts, dont les destinées sont si courtes, d'ordinaire, et si peu brillantes ! » (1).

Quant aux fragments, ils ont été exécutés, tant à Paris qu'en province, un nombre incalculable de fois : à Bordeaux (2), à Lyon, à Angers, à Nancy, à Grenoble même (3).

A l'étranger, *la Damnation* triomphe comme en France. A Bruxelles, en avril 1880, deux auditions, sous la direction de M. Vannot, en sont données avec Mlle Duvivier, M. M. Lauwers et Mouliérat.

L'année suivante, on l'exécute à Carlsruhe (4).

---

(1) Adolphe Jullien, *Revue musicale,* dans le *Journal des Débats* du 29 mars 1896.

(2) A Bordeaux, jusqu'en 1888. dix exécutions intégrales de *la Damnation* ont eu lieu par la Société Sainte-Cécile ; Mme Brunet-Lafleur y chanta le rôle de Marguerite (Voir A. Jullien, *H. B.*, p. 359, et P. Galibert : *B. Compositeur et Ecrivain,* une brochure. Bordeaux. Genouilhou, 1890).

(3) Voir dans l'*Indépend. music. et dramatique*, 1888, pages 9-10, l'article de M. Léonce Mesnard.

(4) Voir : *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1873, col. 475, 782 (Brenet, *ouv. cit.*, p. 26. en note).

En 1885 (les 24, 26 et 27 janvier) A. Samuel la dirige trois fois avec un succès considérable, Mlle Jenny Howe, MM. Van Dyck, Blauwaert et Collardin en chantent les solis (1).

En 1886, à Berlin, on annonce que la partition de Berlioz sera jouée chez Klindworth et par la Société philharmonique (2).

En 1887, on l'exécute pour la première fois à Mannheim, et une deuxième audition « à la demande générale » doit en être donnée, tellement l'enthousiasme des auditeurs est grand (3).

La même année, Albert Vizentini la dirige au Vauxhall de Pavlovski (4), près Saint-Pétersbourg.

Au mois de mars, en Italie, trois auditions sont données de *la Damnation* par la Société orchestrale romaine, au théâtre Argentina, sous la direction de M. Ettore Pinelli. « L'exé-

(1) *Guide musical* des 7-14 mai 1885.
(2) *Ménestrel*, 1886, p. 346, (d'après *le Guide musical*).
(3) *Id.*, 1887, p. 109. Cf. Brenet, *ouv. cité*, p. 35.
(4) *Id.* 1887, pages 117 et 189.

cution était excellente de la part de tous, dit une correspondance : orchestre, chœurs et solistes, et trois morceaux ont été redemandés avec enthousiasme, la Marche hongroise, la Danse des Sylphes et la Sérénade de Méphistophélès. Les solis étaient chantés par M. Signoretti (Faust), M. Cotogni (Méphistophélès) et Mlle Mililotti (Marguerite). Ce succès n'a pas empêché M. F. d'Arcais, le critique renommé de l'*Opinione*, de publier dans ce journal un article à fond de train contre Berlioz et sa musique, et en particulier contre *la Damnation de Faust*. M. d'Arcais, qui fait le plus grand cas de Berlioz comme critique, avoue avec une certaine candeur le peu d'estime qu'il professe pour le musicien. « Berlioz, dit-il, je ne le nie « pas, a toujours eu un idéal élevé, mais il lui « a manqué les qualités nécessaires pour le « réaliser ; il lui manquait surtout la qualité « principale, c'est-à-dire l'invention. La musi- « que de Berlioz est proprement une sauce « sans poisson. Ceci est vrai aussi bien pour « *la Damnation de Faust* que pour la sympho-

« nie d'*Harold*, pour *l'Enfance du Christ*, pour « *Benvenuto Cellini*, pour *les Troyens*, et le « reste. Il y a dans tous ces ouvrages un grand « effort pour paraître original, mais aucune « originalité vraie, car Berlioz n'a jamais « réussi qu'à produire un mélange d'extrava- « gance et de bizarreries. » Passons condamnation sur ce jugement dont on ne saurait du moins contester la franchise, et bornons-nous à constater le succès obtenu à Rome par *la Damnation de Faust* dont la traduction italienne a été faite par M. Ettore Gentili. La reine d'Italie assistait au concert, et a donné plusieurs fois le signal des applaudissements (1). »

En 1888, des fragments de *la Damnation* sont exécutés à Liège (2) ; et au mois de novembre à son troisième concert à Berlin, Hans de Bülow dirige le Ballet des Sylphes; la Sérénade de Méphistophélès est chantée en français par

(1) *Ménestrel*, n° du 27 février 1886, p. 102, Cf. *l'Indépend. music. et dramat.*, d'août 1887, p. 335.
(2) *Ménestrel* du 7 avril 1881, p. 142.

M. Blauwært (1). Nombreux sont les admirateurs de Berlioz en Allemagne, et maintenant *la Damnation* y est aussi connue que *Tannhæuser* ou *Lohengrin*. M. M. Henri Mottl, à Carlsruhe, Hermann Lévi et Porges à Münich se sont faits depuis longtemps les champions du maître français.

En Angleterre, dans les nombreuses salles de concert de Londres, souvent des fragments de la partition sont exécutés, avec grand succès, principalement le Ballet des Sylphes et la Marche hongroise.

Quant à la Russie, où Berlioz fit applaudir sa partition, alors nouvelle, en 1847, elle fait toujours l'accueil le plus enthousiaste à *la Damnation*, lorsque M. Ed. Colonne, dans ses fréquents voyages, en dirige des exécutions, intégrales ou partielles à la Société impériale musicale russe.

On peut discuter la question de savoir si la *légende* de Berlioz dramatique peut et doit être

(1) *Ménestrel*, du 25 novembre 1888.

mise à la scène. Evidemment on ne le peut pas, on ne le doit pas, pas plus que *Roméo et Juliette*. Si Berlioz, comme il en avait eu l'intention, — on l'a vu — eût pu faire exécuter sa partition à l'Opéra, il l'eût écrite dans ce but.

Or, il ne l'a pas fait.

Aussi est-il permis de trouver un peu audacieuse la tentative de M. Raoul Günsbourg, qui, en février 1893, à Monte-Carlo, mit à la scène le *Faust* de Berlioz. (1)

A la même époque, *la Damnation* remportait un immense succès en Itatie.

« L'exécution de *la Damnation de Faust* de Berlioz, qu'on entendait pour la premiere fois en Italie, dit *le Ménestrel (2)*, a eu lieu au théâ-

(1) M[lle] d'Alba ; MM. Jean de Reské, Melchissédec et Illy la chantèrent.

M[lle] Zucchi mimait et dansait dans le ballet le personnage de la Séduction et celui de Marguerite, M. Alfieri celui de Méphistophélès.

En présence du succès remporté par cette représentation, on parla de monter la légende de Berlioz à Covent-Garden, à Londres,

(2) C'est une erreur évidente, puique (on l'a vu plus haut), on l'entendit trois fois à Rome en 1887.

tre Dal Verme de Milan, avec un succès immense, que notre ami *le Trovatore* constate en ces termes au sortir de la solennité : « Nous « sommes encore sous le coup d'une profonde « émotion pour avoir assisté à la première « audition en italien de l'imposant poëme « musical de Berlioz. Foule extraordinaire au « Dal Verme, à toutes les places de cet im- « mense théâtre, et curiosité intense, comme « dans l'attente d'un évènement artistique qui « marque une date dans les annales de l'art. « Une impression vraiment exceptionnelle est « produite par les quatre parties de la création « de Berlioz, qui est surprenante. Bissés, au « milieu des ovations : la célèbre marche hon- « groise, tant de fois acclamée dans les con- « certs, le chœur en style religieux dans la « taverne de Leipzig, la traditionnelle danse « des Sylphes. Le public est saisi d'une admi- « ration enthousiaste, en pensant que ce colosse « de l'art ne date rien moins qu'un demi-siècle, « alors que dominait le conventionnalisme. « Le temps nous manque pour passer en

« revue, une à une, toutes les beautés si di-
« verses de ce poëme, à commencer par la
« marche de Rakoczy jusqu'à la vertigineuse
« course à l'abime de la dernière partie. Mais
« ce qui est certain, c'est que la *Damnation de*
« *Faust* place Berlioz à côté de Wagner, sur-
« tout si l'on tient compte de ses autres célèbres
« créations, de l'époque où elles se révélèrent
« et des obstacles qu'il rencontra..... » *La Damnation de Faust*, exécutée en concert et non sous forme d'oratorio, comme quelques journaux l'avaient annoncé, avait pour interprètes Mlle Cetta Bordalba, Signoretti et Beltrami.(1) » L'exécution était dirigée par Léopold Mugnone, et la recette, ajoute le correspondant fut de 5.000 francs.

En moins d'un mois, dix auditions étaient

(1) *Menestrel* du 30 avril 1893, p. 143.

Huit jours après le même journal imprimait cette note : « Le succès de la *Damnation de Faust* de Berlioz à Milan, non seulement se maintient, mais atteint des proportions triomphales. Aux dernières nouvelles, cinq exécutions en avaient déjà été données au théâtre Dal Verme, avec un enthousiasme toujours croissant et au milieu des acclamations du public. » (*Ménestrel* du 7 mai, p. 150).

données à Milan « sans que le succès ait un instant fléchi. » (1) Et l'année suivante la partition de Berlioz était exécutée sous la forme d'opéra, comme à Monte-Carlo, à la Fenice de Venise, par la Société Verdi, sous la direction de M. Tirindelli, avec Mme Rappini et MM. Moretti, Silvestri et Girotto ; puis à la Pergola de Florence, sous la direction et au bénéfice de M. Mugnone, à la suite du *Carnaval Romain*. Des deux côtés le succès fut brillant et complet. Presque en même temps et sous la même forme, Mlle Bordalba, MM. Apostolo et Sammarco, la chantaient à San-Carlo à Naples. (2)

Le 31 mars 1896, *la Damnation* en opéra a été reprise avec plein succès, paraît-il; « la mise en scène imaginée par M. Günsbourg est vraiment éblouissante. La soirée n'a été qu'un long triomphe, » dit un compte rendu (3). MM. Van Dyck, Melchissédec et Mangin et Mme d'Alba en étaient les protagonistes. M. Jéhin

(1) Voir le *Ménestrel* des 14 et 21 mai 1893..
(2) *Id.*, des 29 avril et 6 mai 1894, pages 135 et 141.
(3) *Echo de Paris* du 1er-2 avril 1896.

dirigeait l'orchestre, comme de coutume.

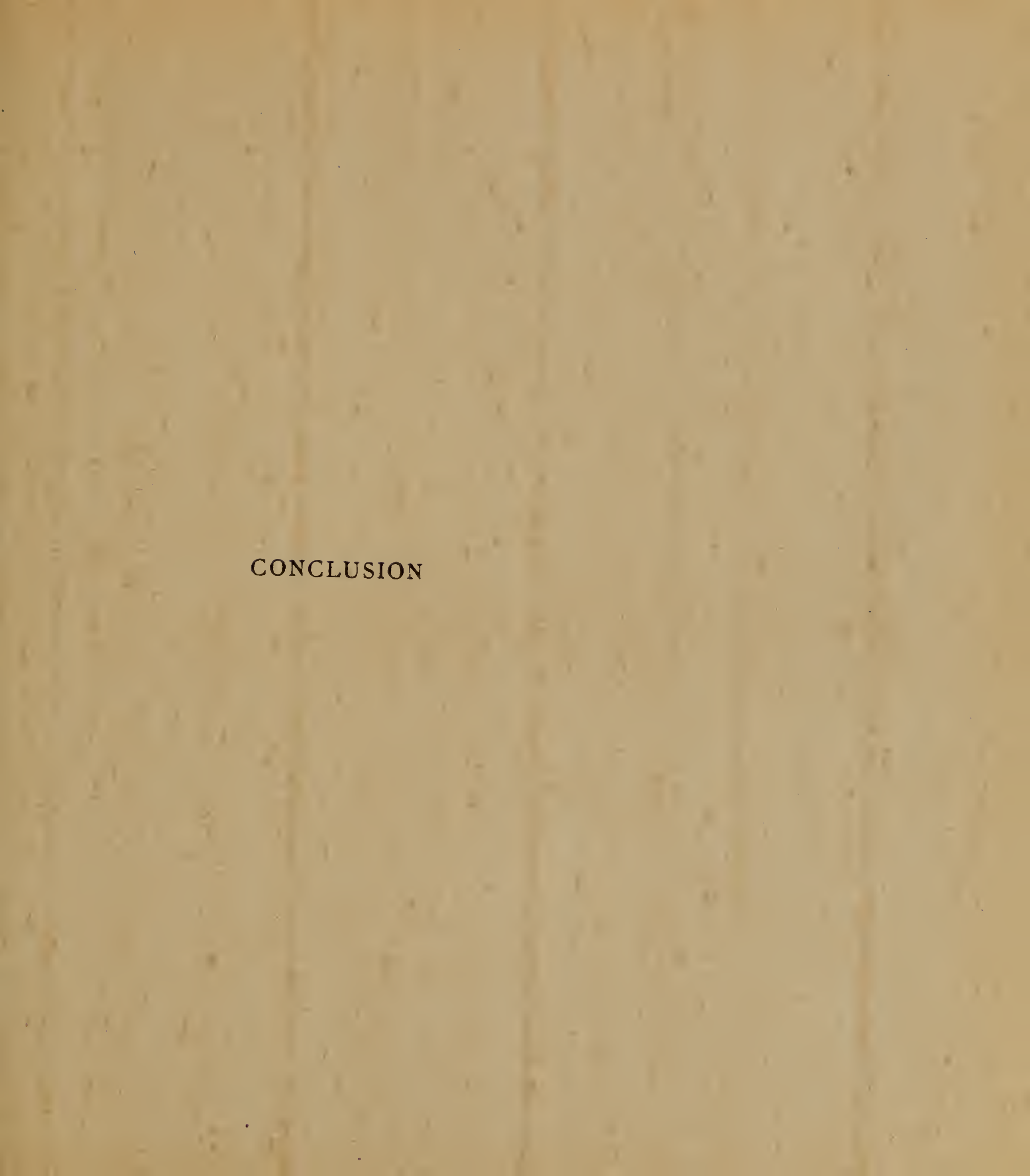
Ce grand succès a engagé plusieurs impressarii à faire de même, et l'on doit voir bientôt, paraît-il, *la Damnation de Faust* jouée sur plusieurs scènes allemandes. (1)

Il serait peut-être plus simple de jouer quelqu'opéra ignoré du maître que de défigurer ainsi une œuvre faite exclusivement en vue du concert.

---

(1) A Covent-Garden aussi, on voulut représenter *la Damnation de Faust*; (voir plus haut, p. 219, note 1), mais jusqu'à présent, ce projet n'a pas été réalisé. En Amérique même, on en demanda, paraît-il la représentation. (*Ménestrel* du 25 février 1894). Quant à l'Opéra de Paris, il faudrait le connaître bien peu pour s'étonner de ces mots : « On parle encore timidement de représenter bientôt *la Damnation de Faust* de Berlioz à l'Opéra..... (*Ménestrel* 1895, p. 31) et croire qu il préférera jamais, dans l'œuvre de Berlioz, un opéra comme *Benvenuto* ou *les Troyens* à une symphonie !





CONCLUSION



CONCLUSION

Cinquante ans bientôt écoulés depuis qu'elle fut présentée par Berlioz au public parisien, *la Damnation de Faust* est aujourd'hui une œuvre populaire entre toutes celles qu'il est donné d'entendre, soit au concert, soit au théâtre. Peu de personnes lui font encore les reproches qu'on lui adressait en 1846, et, depuis que, triomphalement, elle fut reprise en 1877, on chercherait en vain une critique violente contre cette partition dans la presse contemporaine. Berlioz, aux yeux d'un très grand nombre, est l'auteur de *la Damnation de Faust*, sans plus ; mais d'autres, plus éclairés,

y voient seulement l'un des chefs-d'œuvre du Maître, celui de sa pleine maturité, mais non *le seul*, avec lequel certains voudraient masquer et *la Symphonie fantastique* qu'elle rappelle dans plus d'un passage, et *Roméo et Juliette* qu'on peut en rapprocher également, et *les Troyens*, qu'elle fait pressentir, sans parler de *l'Enfance du Christ* qu'on peut entrevoir dans l'apothéose de Marguerite.

Et c'est là le secret de sa popularité : cette variété un peu heurtée peut-être à la manière romantique, mais heurtée comme l'est parfois la vie que le poëte a enfermée tout entière dans ce *Faust* immortel que le musicien a traduit et commenté avec un génie égal dans une partition impérissable.



APPENDICES



I

SUR LES *Huit Scènes de Faust.*

(Voir chapitres I et III)

Voici quelques renseignements complémentaires sur la partition des *Huit Scènes de Faust*, dont le titre a été donné pages 20-21 (1).

C'est un volume in-folio de 97 pages, plus le

(1) La Bibliothèque de l'Opéra en possède un des rares exemplaires encore existants, sous le n° 1435.

titre, *gravé par* E. ALHOY, *rue d'Enghien, 39.*

Outre les épigraphes et les notes marginales citées aux chapitres III et IV ci-dessus, chaque numéro porte les citations suivantes du *Faust* de Gœthe, généralement au nombre de deux, entre lesquelles s'intercale la musique :

N° 1

(p. 1) FAUST

Voici une liqueur que je dois boire pieusement: je l'ai préparée, je l'ai choisie, elle sera ma boisson dernière et je la consacre avec toute mon âme comme libation solenelle à l'aurore d'un jour plus beau (Il porte la coupe à sa bouche. Son des cloches et chants des chœurs.

CHANTS DE LA FÊTE DE PAQUES

....

(p. 19) FAUST

Quels murmures sourds, quels sons éclatants arrachent puissamment la coupe à mes lèvres altérées ? etc.

N° 2

(p. 20) VAGNER

« Monsieur le Docteur, il est honorable et avantageux de se promener avec vous; cependant, je ne voudrais pas me confondre dans ce monde-là, car je suis l'ennemi de tout ce qui est grossier. Leurs violons, leurs cris, leurs amusements bruyants, je hais tout cela à la mort. Ils hurlent comme des possédés, et appellent cela de la joie et de la danse. »

PAYSANS SOUS LES TILLEULS

Danse et Chant.

....

(p. 24). UN VIEUX PAYSAN.

« Monsieur le Docteur, il est beau de votre part de ne point mépriser aujourd'hui, et, savant comme vous l'êtes de venir vous mêler à toute cette cohue, etc. »

N° 3

(p. 25) Méphistophélès

« *De vains préparatifs ne sont pas nécessaires: nous voici rassemblés, commencez.* »

CONCERT DES SYLPHES

Ce chœur, ainsi qu'il a été dit plus haut (page 52), a été profondément modifié — et amélioré — quant aux paroles qui, dans les *Huit Scènes* se rapprochaient beaucoup plus du texte allemand (ou plutôt du texte de Gérard de Nerval) que dans *la Damnation* ; dans celle ci, il est vrai, la scène est transportée du cabinet de travail de Faust aux bords de l'Elbe.

Les paroles du *Concert des Sylphes* sont les suivantes :

Disparaissez arceaux noirs et poudreux
Et que l'azur des cieux
Un instant nous visite.
Ah! déjà ces murs sombres
Ont semblé s'agiter,
Et vers les cieux monter
Comme de vaines ombres.
Brillants tableaux, venez leur succéder.

De sites de passans
La campagne se couvre
Et notre œil y découvre
Des fleurs des bois, des champs
Et d'épaisses feuillées
Où de tendres amants
Promènent leurs pensées.

Ah! déjà ces murs sombres, etc.

Mais plus loin sont couverts
Les longs rameaux des treilles,
De bourgeons pampres verts
Et de grappes vermeilles
Sous de vastes pressoirs
Elles roulent ensuite
Et le vin à flots noirs
Bientôt se précipite.

Le lac étend ses flots
A l'entour des montagnes,
Sur les vertes campagnes
Il serpente en ruisseaux.
Partout l'oiseau timide
Cherchant l'ombre et le frais
S'enfuit d'un vol rapide
Au milieu des marais.

Vers la retraite obscure
De ses nombreux Ilots,
Dont la tendre verdure
S'agite sur les flots.

La rive retentit
Ah!

D'autres chœurs là sans cesse
La danse nous ravit
Autour des coteaux verts.
Ah !

De plus hardis s'élancent
Au sein der flots amers
Tous.... pour goûter la vie
Tous cherchent dans les cieux
Une étoile chérie
Qui s'alluma pour eux.

Le lac étend ses flots, etc.

Partout l'oiseau timide, etc.

Tous, pour goûter la vie, etc.

(p. 66) MÉPHISTOPHÉLÈS

« *Il dort, c'est bien, jeunes esprits de l'air ! vous l'avez fidèlement enchanté ! c'est un concert que je vous redois.* »

N° 4

(p. 67) BRANDER *frappant sur la table.*

« *Attention ! une chanson de la plus nouvelle facture ! et répétez bien haut le refrain avec moi.* »

ECHO DE JOYEUX COMPAGNONS

Histoire d'un Rat.

. . . .

Nota. — Cette mesure se bat à UN TEMS et pour avoir le véritable mouvement il est indispensable de le prendre au Métronome.

(p. 70) SIEBEL

« *Comme ces plats coquins se réjouissent! C'est un beau chef-d'œuvre à citer que l'empoisonnement d'un rat!* »

N° 5

(p. 71) FROSCH

Donnez-nous une chanson

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Tant que vous en voudrez,

SIEBEL.

Mais quelque chcse de nouveau.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Nous revenons d'Espagne, c'est l'aimable Pays du Vin et des Chansons.

CHANSON DE MÉPHISTOPHÉLÈS

Histoire d'une Puce.

. . . .

SIEBEL.

Ainsi-soit-il de toutes les Puces,

N° 6

MARGUERITE

« *Un frisson me court par tout le corps..... Ah! je suis une femme bien follement craintive.* »

LE ROI DE THULÉ

Chanson gothique.

. . . .

N° 7

ROMANCE DE MARGUERITE

. . . .

CHŒUR DE SOLDATS

Passant sous les fenêtres de la Maison de Marguerite.

. . . .

Na. — Les timbales doivent. en exécutant la RETRAITE, commencer par le pianissimo et augmenter de force peu à peu, de manière à n'arriver au FORTISSIMO qu'au milieu du morceau en diminuant ensuite dans la même proportion et finir, comme elles ont commencé. Il en est de même pour le chœur et la sonnerie d'instrumens de cuivre, qui doivent se faire entendre dans le lointain, se rapprocher et s'éloigner de nouveau. »

. . . .

(p. 95) : (Na). Cette note a été citée plus haut, chapitre III, p. 53.

N° 8

MÉPHISTOPHÉLÈS

Maintenant que le ciel brille tout plein d'étoiles, nous allons entendre un vrai chef-d'œuvre; je lui chante une chanson morale, pour la séduire plus sûrement.

SÉRÉNADE DE MÉPHISTOPHÉLÈS

. . . .

VALENTIN *s'avance.*

Qui leurres-tu là? Par le feu! maudit preneur de rats!... au diable d'abord l'instrument! et au diable ensuite le chanteur!

On le voit par ces citations, Berlioz, lorsqu'il écrivit pour la première fois sur le drame de Gœthe, ne s'éloignait en aucune façon de son modèle. Et lorsque plus tard il élargit le cadre trop étroit de ces *Huit Scènes*, il resta toujours le pieux interprète du grand poète, comme Gérard de Nerval en avait été l'incomparable traducteur et le véritable introducteur en France.

Le Cycle Berlioz

II

L'OPINION EN ALLEMAGNE SUR *la Damnation de Faust* (Otto Jahn et Hanslick.)

(Voir pages 54 et 190)

En juin 1853, Berlioz étant à Leipzig, où l'on venait d'exécuter les deux premières parties de son œuvre, Otto Jahn écrivait dans les *Grenzboten* de cette ville (année 1853, tome IV, pages 121 et 481) « deux articles développés

où il invoquait le sentiment national de ses compatriotes : le culte de Gœthe d'abord, auquel Berlioz venait d'emprunter *la Damnation de Faust :* « Nous autres Allemands, disait-il, « nous avons non seulement le droit, mais « aussi le devoir de protester contre une aussi « ignominieuse mutilation, une aussi grotesque « déformation d'une œuvre chère et précieuse « à notre nation. Si une pareille manière de « l'apprêter plaît aux Français, nous ne leur « portons pas envie : pour nous, Allemands, « ce n'est qu'un monstre, que nul esprit follet « ne doit apporter dans notre maison. » (1)

Après l'exécution intégrale de la partition, en 1866, à Vienne, M. Edouard Hanslick en portait un jugement qui n'est guère plus favorable (2)... Après s'être exprimé à son tour sur « la mutilation arbitraire et choquante » du poëme de *Faust*, passable pour les Français,

(1) Cité par Michel Brenet : *Les œuvres de Berlioz en Allemagne*, pages 21-22. (Paris, Vanier édit., 1889).

(2) Hanslick, *Aus dem Concertsaal, Kritiken und Schilderungen* Vienne, 1870, pages 412 et suivantes. *(Note de M. Brenet).*

mais inadmissible pour « tout Allemand qui « connaît et qui aime son Gœthe, » M. Hanslick déclare que de tous les grands ouvrages de Berlioz, celui-ci lui paraît le plus faible : « Malgré ses grandes dimensions, la nouvelle « œuvre est musicalement plus pauvre que les « précédentes..... Dans *Faust*, Berlioz a aban- « donné le terrain dont il tire toute sa force, « et s'est adonné à un élément qui lui est tou- « jours contraire, défavorable. Dès que Berlioz « écrit pour le chant, sa musique baille et se « débat comme un poisson sur le sable chaud. « Sa lutte pour porter la musique à une signi- « fication précise, avait quelque chose de grand ; « au contraire, ses efforts pour trouver une « expression mélodique adaptée aux paroles « les plus simples, excitent la pitié..... Rien « dans ses chants interminables ne parvient « à une mélodie belle et mesurée.

« Existe-t-il des choses plus inchantables, « des mélodies plus pitoyables, que celles de « Marguerite, de Faust, de Méphistophélès et « de Brander..... Le compositeur met en

« œuvre tous les moyens, les rythmes et les
« modulations les plus aventurées ; l'expres-
« sion dramatique la plus violente, les plus
« puissantes sonorités orchestrales : mais,
« sous l'impression de la surexcitation et du
« monstrueux, l'oreille se fatigue et le cœur se
« glace. Nous sommes dans une maison glacée
« où tous les poëles fument. » (1)

(1) Michel Brenet. *ouv. cité, ibid.*



Le Cycle Berlioz

III

SUR LA FUGUE

(Voir pages 89-90)

Dans l'article *Orgue* de son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Berlioz ne manque pas de s'indigner contre les fugues d'orgue. Il y revient chaque fois que l'occasion s'engage, dans tous ses écrits. Dans les *Mémoires*, il parle de ces *fugues monstrueuses qui par leur ressemblance avec les vociférations*

d'une troupe d'ivrognes, paraissent n'être qu'une parade impie du texte et du style sacré. Il déclare que les hommes qui en ont écrit *pour obéir à l'usage,* dit-il, *ont fait une abnégation honteuse de leur intelligence et commis un impardonnable outrage à l'expression musicale.*

Fouque, qui dans son livre: *Les Révolutionnaires de la musique*, a si bien démêlé ce que Berlioz doit à son maître Lesueur, rapproche ces paroles de Berlioz de celles-ci de Lesueur:

« En 1787, dit-il, Lesueur écrivait:

« Les fugues qui ne peignent rien et qui
« n'ont pour but que d'étaler une vaine science
« du compositeur, une difficulté vaincue, doi-
« vent être entièrement bannies de nos tem-
« ples et être comparées au travail, difficile à la
« vérité, de cet enfileur de pois qui les jetait
« de loin contre la pointe d'une aiguille. Il a
« bien pu s'attirer une sorte d'admiration de
« la part d'Alexandre, mais quelle récompense
« a-t-il reçue de ce monarque judicieux: « Pré-

« parez un boisseau de cette graine, dit-il à « ses gens, et faites-lui-en présent. »

« C'est dans une langue modérée et classique, la même idée que Berlioz devait reproduire plus tard avec toute l'intempérance d'un romantique échevelé » (1).

(1) O. Fouque. *La Révolut. de la Musique*, p. 178.



IV

UN MOT DU CHANTEUR ROGER

(Voir page 174)

Fouque raconte qu'après une audition trouvée par lui parfaite de *la Damnation de Faust*, Roger « manifestait la plus vive admiration pour le jeune chef d'orchestre qui avait su mettre en lumière un ouvrage si grandiose dans sa variété. Roger finissait en disant : « Cette

« musique, jouée ainsi, me bouleverse et m'en-
« thousiasme ! C'est pour moi une véritable
« révélation ! »

« Ce mot me surprit. Roger avait vu le Dieu en face : quelle révélation pouvait lui être nécessaire ? Je l'interrogeai, curieux :

« N'avez-vous pas chanté Faust sous la direc-
« tion même de Berlioz ? » lui dis-je.

« Ah ! oui, autrefois, en 1846 ! Il est vrai que
« je l'ai chanté, *mais je ne le comprenais pas !* »

« Cet aveu permet de mesurer la distance entre l'artiste, homme d'esprit et de talent que nous avons tous connu et apprécié, et le compositeur de génie qui avait devancé son époque de si loin » (1).

(1) Fouque. *Les Révolutions de la Musique*, p. 190.



Le Cycle Berlioz

V

SUR BERLIOZ EN RUSSIE EN 1847

(Voir pages 183-184)

Brlioz partit pour la Russie le 14 février. A Saint-Pétersbourg, on le pria de rédiger une note autobiographique qui fut traduite en russe et publiée dans les journaux, afin de faire connaître le compositeur français au public.

Le prince Wladimir Odoiewsky était alors

l'un des principaux critiques musicaux de Saint-Pétersbourg. Dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, il annonçait Berlioz à ses lecteurs, la veille du premier concert qu'il y donna (article du 2 mars 1847). Le lendemain, il rendait compte en termes enthousiastes de ce concert, sous forme de lettre ouverte à Glinka, le compositeur russe que Berlioz avait patronné deux ans auparavant à Paris (1).

L'article du prince Odoiewsky était intitulé:

CONCERT DE BERLIOZ A SAINT-PÉTERSBOURG

A Michel Glinka.

3 mars 1847, minuit.

. . . .

« ... Berlioz, disait-il dans cette lettre, a fait faire à la musique une dizaine de pas en avant..... Son nom est encore peu connu chez

(1) Berlioz écrivit alors un article sur *Michel Glinka* (avril 1845) article réimprimé à Milan en 1873 en une petite brochure.

nous, cependant l'immense salle de l'assemblée de la Noblesse était archipleine ce soir. Il va sans dire que la *Marche hongroise* et la *Valse des Sylphes* ont été répétées sur la demande du public. Cela ne m'a pas étonné. Mais, croirais-tu? le chœur magnifique de la première partie du *Faust* : *Christus resurrexit* a été écouté et pleinement apprécié par le public, malgré ses formes sévères coulées dans le bronze. Je craignais beaucoup pour le chœur des soldats, lié par un contrepoint si ingénieux, au chœur des étudiants. C'était la pièce qui terminait la première partie du concert. Il n'y a point là de coda à applaudissements. Les soldats et les étudiants se séparent et partent ; leur chœur bruyant finit par un *pianissimo*. En thèse générale, cela n'est d'aucun effet sur un grand public ; mais ce chœur assez difficile à suivre a été accueilli par une approbation unanime..... » (1).

(1) Fouque. *Les Révolutionn. de la Musique*, p. 205.

A ce sujet, *l'Abeille du Nord* raconte l'anecdote suivante : « Berlioz n'avait pu trouver de Marguerite, et s'est difficilement décidé pour le choix du Faust. Méphistophélès seul s'est montré à la hauteur de sa tâche, mais ce n'a pas été un mince étonnement d'entendre des récitatifs où Faust faisait les questions en français tandis que Méphistophélès lui répondait en allemand... » (1).

Berlioz fut rappelé douze fois dans le courant du concert ; même ovation au second concert ; le lendemain il partait pour Moscou.

Dans l'article de la *Gazette de Moscou* du 3 avril, on lisait que Berlioz était le « Victor-Hugo de la nouvelle musique française », et l'auteur du compte-rendu de son concert faisait un rapprochement très juste entre le poète et le musicien (2).

« A son retour de Moscou, Berlioz entreprit une nouvelle campagne..... Dans le concert

(1) Fouque, *ouv. cit.* (pages 209-210).
(2) *Id.*, *ibid.*, (page 206).

qu'il donna au théâtre impérial le 30 avril, il dut ajouter à son programme plusieurs morceaux de *la Damnation de Faust*, œuvre qui, par sa variété, sera toujours sûre d'un succès universel.

« Le 10 mai, Berlioz quittait définitivement Saint-Pétersbourg plein de reconnaissance pour la cordiale hospitalité de la Russie. Il se rendait à Berlin, appelé par le roi de Prusse, qui avait manifesté le désir d'entendre *la Damnation de Faust*. En passant par Riga, l'idée lui prit de donner un concert. » (Le 16 mai).

Dans une lettre à Michel Wielhorsky, de Tilsitt, 22 mai — 1er juin 1847, il dit qu'il y a joué le concert des Sylphes *sans chœurs !!!* — et la Marche hongroise.

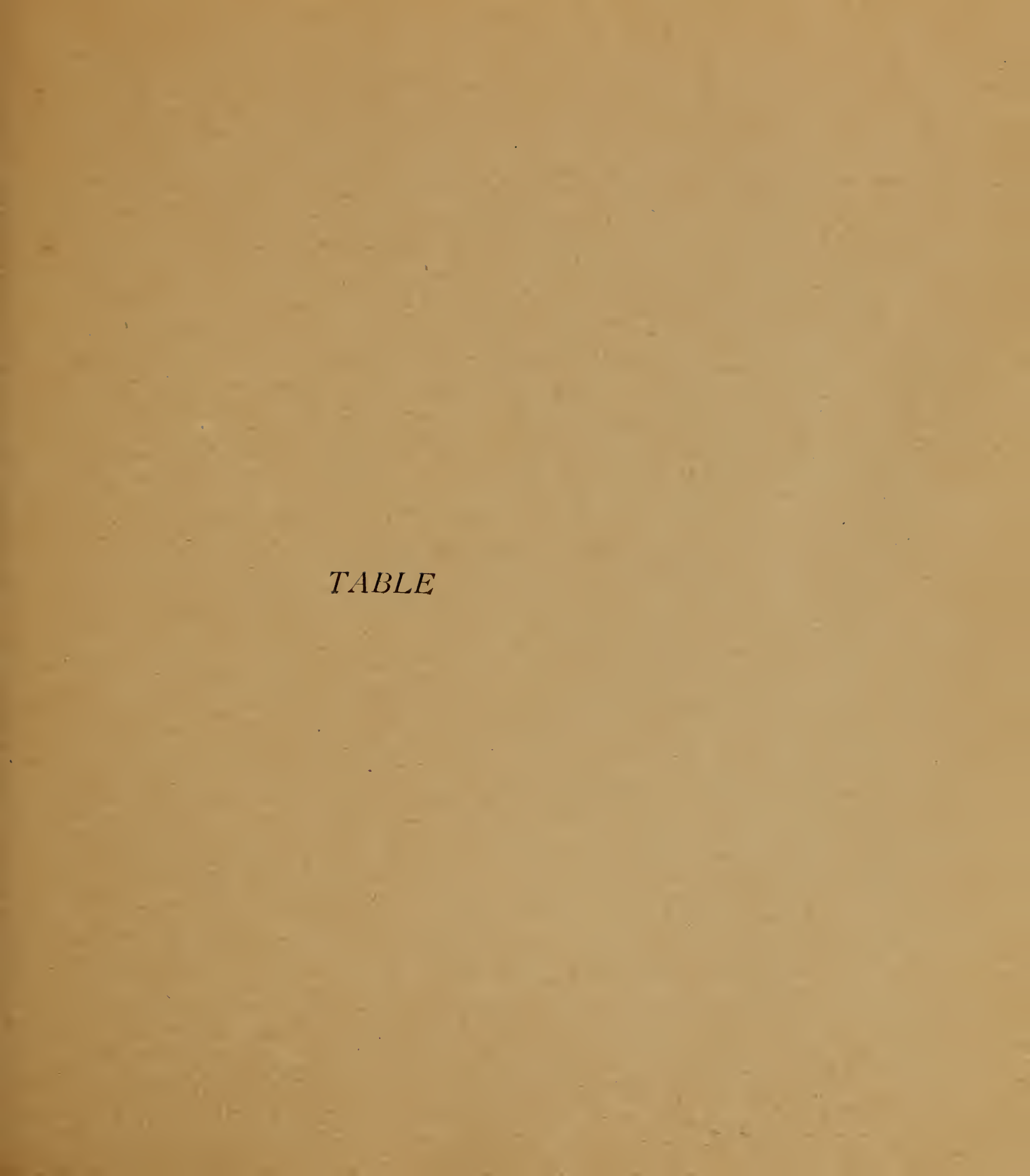
Il a pour spectateurs 132 dames et 7 hommes !! « La recette fut, une fois les frais payés, de 3 roubles (une douzaine de francs). » (1).

(1) Fouque. *Les Révolutionnaires de la Musique*, p. 219, note 1. L'étude de Fouque sur *Berlioz en Russie*, parut d'abord dans le *Ménestrel*, en mars-avril 1877.

FIN

Paris.

Janvier 1895 — Juin 1896.



TABLE



TABLE

CHAPITRE V

APPENDICES



Achevé d'imprimer

LE XX JUILLET MDCCCXCVI

PAR L. BADEL

à Châteauroux

POUR L'ASSOCIATION

A PARIS



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20387 9637



Bois original de MAURICE DVMONT

CE VOLVME
A ETE TIRE
A 220 EXEM-
PLAIRES DO-
NT 10 SVR PA
PIER DE JA
PON A 12
FRANCS ET
10 SVR PA
PIER DE HOL
LANDE A 8
FRANCS